П. Соболев



Эстетика Белинского

Эстетика Белинского

П. Соболев

П. Соболев

Эстетика Белинского



П. Соболев

Эстетика Белинского

Москва
«Искусство»
1978

ББК 87.8
С54

Соболев П. В.

С 54 Эстетика Белинского.— М.: Искусство, 1978.— 240 с.

В предлагаемой работе эстетическое учение В. Г. Белинского рассматривается как стройная, цельная система. Выявляя национальные истоки этого учения, автор показывает процесс становления материалистических взглядов великого русского мыслителя. Анализ основных категорий и проблем эстетики В. Г. Белинского сочетается с краткими очерками состояния и движения русской эстетической мысли и наиболее интересных эпизодов идейно-теоретической борьбы. Монография может быть рекомендована как специалистам, так и широкому кругу читателей.

ББК 87.8
7

Петр Васильевич Соболев

ЭСТЕТИКА БЕЛИНСКОГО

Редактор *С. В. Игошина*. Художник *А. Б. Буркатовский*. Художественный редактор *Э. Э. Ринчино*. Технический редактор *Е. Н. Сапожникова*. Корректор *Л. Я. Трофименко*

И. Б. № 516

Сдано в набор 16.11.77. Подп. к печ. 31.5.78. А.07767. Формат издания 60×84¹/₁₆. Бумага тип. № 1. Гарнитура академическая. Высокая печать. Усл. п. л. 13,95. Уч.-изд. л. 16,376. Изд. № 17485. Тираж 10 000. Заказ 239. Цена 1 р. 50 к. Издательство «Искусство», 103009 Москва, Собиновский пер., 3. Ленинградская типография № 4 «Союзполиграфпрома» при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Ленинград, Ф-126, ул. Социалистическая, д. 14.

С $\frac{10507\text{-}140}{025(01)\text{-}78}$ 14-78

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора

История эстетики — не одно лишь внимательное прочтение ее документов и бережная реконструкция составляющих ее явлений; это также установление их конкретно-ситуативного и современного нам значения. Если к тому же перед нами гениальный мыслитель, то, обращаясь к истории, мы приобщаемся к ранее совершавшимся исканиям истины. Наследие Виссариона Григорьевича Белинского (1811—1848) принадлежит к такого рода явлениям демократической культуры прошлого, продолжающим свою жизнь в сознании социалистического общества. Вот почему его эстетические воззрения и концепции составляют предмет изучения и размышлений в работах многих советских историков философской, литературно-критической и искусствоведческой мысли. Написанные в разные годы разными авторами, работы эти органично вливаются в общий процесс научного освоения наследия русского мыслителя.

Анализ накопленного здесь опыта и установление ценности результатов, достигнутых тем или иным исследователем, требуют особого историографического обзора. Мы же по необходимости ограничимся указанием на монографии (как наиболее значимые с точки зрения предполагаемой нами цели) Н. И. Мордовченко «Белинский и русская литература его времени» (М., 1950) и А. Лаврецкого «Эстетика Белинского» (М., 1959), положившие начало углубленному изучению собственно эстетической проблематики наследия Белинского, а также на книгу Н. А. Гуляева «Белинский и зарубежная эстетика его времени» (изд. Казанского университета, 1961) и соответствующую главу «Очерков истории эстетических учений» М. Ф. Овсянникова и З. В. Смирновой (М., 1963), в которых учение Белинского рассматривается как явление европейской мысли об искусстве. Что касается отдельных аспектов этого учения, то существует ряд исследований о категории трагического, содержании и форме художественного произведения, творческом даровании, концепции реализма.

Однако в имеющейся литературе вопроса только работа А. Лаврецкого посвящена рассмотрению учения Белинского как системы. Поскольку достоинства и недостатки этой монографии были в свое время оценены рецензентами, мы остановимся на ее предметном составе и проблематике.

Эстетическая мысль Белинского охватывала и наиболее общие проблемы (эстетика как наука, основополагающие эстетические категории) и теорию искусства, в том числе — теорию литературы («теорию поэзии», согласно его терминологии). При этом Белинский полагал, что дать философское определение поэзии — «значит определить искусство вообще», осмыслить законы художественного творчества, проявляющиеся в архитектуре, скульптуре, живописи, музыке; вместе с тем, поскольку художественная литература — «искусство словесное», здесь действует «целый круг эстетических законов, только ей одной свойственных и всякому другому искусству чуждых». Соответственно теория поэзии «разделяется на две части — общую и прикладную: в первой объясняется значение искусства вообще и излагаются законы, равно общие всем искусствам; а во второй поэзия рассматривается как особенное искусство, имеющее свои, только ей свойственные законы»*.

Внимание Лаврецкого привлечено в первую очередь к теории искусства, поэтому вне предмета изучения оказались в его работе высказывания Белинского о методе и задачах эстетики, проблемах прекрасного и идеала. С другой стороны, углубившись в некоторые вопросы философии искусства (отношение искусства к действительности, тенденциозность художественного творчества, содержание и форма произведения), исследователь прошел мимо других (искусство как форма сознания общества, функции искусства, природа творческой одаренности, народность как эстетическая категория). По-видимому, это следует объяснить литературоведческой установкой автора и его интересом к «прикладной части» теории поэзии (поэтические роды и виды, трагедия и комедия как жанры литературного творчества). По той же причине, очевидно, в этой обширной работе рассматриваются лишь некоторые высказывания Белинского о чертах реалистического направления русской литературы, а не концепция реализма как таковая.

Разумеется, изучение теоретико-литературных концепций Белинского столь же необходимо и важно, как рассмотрение собственно эстетической проблематики его наследия. Но следует видеть, что в каждом случае это различные задачи.

Уточним в связи с этим предмет и цель нашего исследования.

* Белинский В. Г. Полн. собр. соч. в 13-ти т. М., Изд-во АН СССР, 1953—1959, т. IX, с. 158. В дальнейшем цитируется это издание (в тексте в скобках римской цифрой указывается том, арабской — страница). Для других литературных источников, перечень которых дается в конце книги, принят следующий порядок: цифра, выделенная курсивом, означает порядковый номер в перечне литературы; другие арабские цифры — страницы цитируемого издания; римская — том многотомного сочинения.

В начале 1836 года, размышляя о назначении художественной критики, Белинский сформулировал и выдвинул понятие: «*движущаяся эстетика*». Согласно его разъяснениям, это особого рода синтез мысли критико-аналитической и мысли «концепирующей», благодаря которому одновременно совершается и построение эстетической теории на основе анализа фактов, доставляемых развитием искусства, и «приложение теории к практике». В результате критика оказывается способной уяснять основные законы художественного творчества, а вместе с тем «подтверждать их истину практически». У такого модуса эстетической мысли есть свои преимущества, ведь если суверенно строящая самое себя эстетическая теория позволяет достигнуть «систематического и гармонического единства законов изящного», то здесь же таится и относительная ее ограниченность — «остановленность» ее выводов во времени, прикрепленность ее обобщений к определенному моменту историко-культурного процесса. В отличие от этого художественная критика в том варианте ее бытия и развития, который обосновывает Белинский, сама «беспрестанно движется, идет вперед, собирает для науки новые материалы, новые данные». В методологическом отношении эта движущаяся эстетика «верна одним началам» (философским началам эстетической теории.— *П. С.*), но при этом «ведет вас к ним разными путями и с разных сторон, и в этом-то заключается ее прогресс». Если при этом движущаяся эстетика оказывается «делом гения», то она способна образовать особую, эвристическую сферу эстетической мысли: она становится «шагом вперед, открытием нового, расширением пределов знания или даже совершенным его изменением» (II, 123).

Обращаясь к наследию Белинского, мы убеждаемся, что собственная его критическая деятельность в высшей степени отвечала им самим высказанному идеальному представлению: его движущаяся эстетика откликалась на актуальные проблемы идейной жизни русского общества, органично сочетала построение теории искусства с анализом художественных реалий. Это ни в коей мере не означало ни диффузности, ни эмпиричности эстетической мысли, не снижало ее философского уровня и не препятствовало ее самососредоточенности, но приводило к обогащению ее проблематики и понятийного аппарата.

Согласно принципу, сформулированному Белинским, при всем многообразии явлений, которое осмысляет движущаяся эстетика (так же как путей и форм осмысления), «разносторонность взглядов должна выходить у нее из одного общего источника, *из одной системы*, из одного созерцания искусства» (VI, 284. Курсив мой.— *П. С.*). Поэтому статьи и рецензии Белинского разделенные временем их написания, внутренне связаны едиными темами теоретических размышлений. Выдвигая то или иное положение, ту или

иную концепцию, он вновь и вновь возвращается к ним, развивает и углубляет их, выверяет и уточняет свои понятия. В результате образуются циклы обсуждений основных эстетических категорий и проблем, скрепленные исходными методологическими основаниями, логикой мысли, ищущей определений и формулировок, способных охватить проявляющиеся здесь закономерности.

И если при этом Белинский более всего опирался на материалы, которые доставляло ему развитие литературы, то объясняется это не «литературоцентризмом» его сознания. Как бы предупреждая будущих исследователей от подобного представления, он разъяснял: художественная литература обладает особыми возможностями, поскольку «объемлет собою несравненно обширнейший круг народного сознания, нежели всякое другое искусство»; однако при всем ее значении она «не есть исключительное и полное выражение умственной жизни народа, которая еще высказывается и в искусстве в обширном значении этого слова» (IX, 152). В соответствии с этим он исходил в своих теоретических обобщениях и построениях из представления, что «основные законы искусства — одни и те же во всех искусствах» (X, 248), следовательно, углубляясь в природу «литературного искусства», возможно прийти к выводам, имеющим значение для общей теории художественного творчества.

Таким образом, эстетическое учение Белинского существует и как «движущаяся эстетика» и как единство методологических посылок, теоретических воззрений, принципов, понятий и концепций. Над построением этой системы, необычной по способу ее бытия, он работал непрерывно — от «Литературных мечтаний» (конец 1834 года) до последних статей в «Современнике» (начало 1848 года).

Принципиально важным для смысла нашего исследования является то обстоятельство, что Белинский готовился изложить свои представления об общих законах искусства в системном виде. В июле 1837 года он писал, что непосредственно вслед за изданной им «Грамматикой» примется за создание «Теории стихосложения», а затем «Эстетики». «Еще будучи в гимназии,— говорил он,— я мечтал о сочинении этой книги; теперь настало время, потому что мысли мои об этих предметах созрели, и я почитаю себя способным на выполнение такого важного дела» (XI, 139). В начале 1841 года Белинский сообщил читателям «Отечественных записок», что намерен в недалеком будущем «представить публике, в особой книге и *в систематическом изложении, свод своих идей об изящном*... идей, по крайней мере оригинальных и совершенно отличных от всех, доселе обращавшихся в нашей литературе» (V, 7—8. Курсив мой.— *П. С.*). Тяжелая болезнь и изнурительный журнальный труд помешали ему осуществить этот замысел.

Остались только фрагментарные подготовительные работы, которые сам он называл «отрывками из Эстетики» (там же).

Нам представляется правомерной и необходимой реконструкция этой *«Эстетики»* как оригинальной системы русского мыслителя. По условиям объема книги мы представим основные разделы предположенного им *«свода»* в виде сжатого изложения соответствующих его концепций, выявляя конститутивно важные их смыслы. В первом разделе рассматриваются высказывания Белинского об общеэстетических проблемах и категориях (то есть тех, которыми охватываются закономерности, проявляющиеся и в действительности и в искусстве); во втором — его понятия о природе художественного творчества и «собственных законах искусства»; в третьем — его представления об отношении искусства к общественной жизни; в четвертом — основные аспекты построенной им теории реализма.

С этой главной задачей связаны некоторые ей подчиненные. Необходимо восполнить представления о национальных истоках учения Белинского. Без освещения традиций русской прогрессивной эстетической мысли первой трети XIX века, способствовавших формированию его начальных воззрений, нельзя уяснить генезис его самобытного учения, а без обращения к контексту современной ему эстетической культуры невозможно установить меру его новаторства. Это потребует кратких экскурсов в предысторию эстетической науки и эстетического образования, обращений к малоизвестным документам. Вместе с тем — поскольку приобретения эстетической мысли Белинского обусловлены не только ее преемственностью по отношению к достигнутому его предшественниками, не только ее связями с достижениями русского искусства и теоретической мысли об искусстве, но и ее самодвижением — следует показать, как проявлялась диалектика идейно-философского развития русского мыслителя, как шло становление материалистических основ его воззрений. В связи с этим мы остановимся на отдельных эпизодах полемики Белинского с идейными его оппонентами и антагонистами, в ходе которой он дополнительно аргументировал свои положения. Наконец, нам представляются целесообразными сопоставления концепций Белинского с соответствующими концепциями Гегеля, так как это позволяет увидеть значение его вклада в развитие европейской эстетической мысли.

Выскажем также предварительное замечание относительно терминологии, принятой в этой работе. Мы стремились передать не только смысл высказываний Белинского, но и особенности своеобразного и богатого его языка, а потому по возможности сохраняли свойственную ему лексику. В свое время Белинский убежденно настаивал на том, что новая мысль должна быть выражена «*новым* словом или *новым* термином» (III, 390). Его новаторское

сознание искало соответствующих эквивалентов и создавало их, и потому он явился одним из основоположников языка нашей эстетической науки. Поэтому, сказав, например, что Белинский обосновывал правомерность *социального* романа как рода поэзии, что, согласно его пониманию, идейное *направление* художника осуществляется в самых *принципах содержания* создаваемых им произведений, что с углублением писателя в действительность связана углубленная *концепировка характеров*, мы не впадем в модернизацию, поскольку употребим доподлинную терминологию самого Белинского.

Однако в ряде случаев историку эстетической мысли действительно приходится прибегать к модернизации понятийного языка. Указание на неизбежность такого рода сдвигов мы опять-таки находим у Белинского, который отмечал, что иные слова «по особенным обстоятельствам получают впоследствии совсем другое значение, нежели какое имели вначале и какое назначила им выражать этимология языка» (VI, 671). Как будет показано, термин *натурализм* (производимый от «натуры», «естества вещей») Белинский наполнял содержанием, которое вскоре после его смерти закрепилось за словом *реализм* (соответственно изменилось и наполнение термина «натурализм»). Очевидно, целесообразно говорить о *концепции реализма* в эстетике Белинского, а не о *концепции натурализма*, так как это отвечает существу его учения о натуральной школе. На том же основании мы предпочитаем говорить о проблеме *тенденциозности* художественного творчества в эстетике Белинского, хотя представления о соответствующей закономерности высказаны им с помощью толкования понятия *субъективность*. С другой стороны, мы сочли нужным сохранить такие определения искусства, свойственные Белинскому, как «сознание общества», «сознание бытия», «зеркало общества», при условии, что своеобразный понятийный смысл их будет уточняться в контексте высказываний, нами приводимых.

ВВЕДЕНИЕ

Согласно концепции Белинского, гениальные мыслители, ученые, художники, гражданские деятели не выдумывают для себя дела — его приготавливают история и социальная жизнь, развитие духовной культуры и искусства; они избирают такие проблемы, которые именно они способны разрешить по свойствам своего творческого дара, разума и характера, но выдвигает эти проблемы движение общественной, философской, научной и художественной мысли.

Дело, к которому был призван Белинский, состояло в завершении стремления эстетики к сближению с жизнью, в построении теории, обобщающей опыт русской литературы и искусства, в обосновании и защите реалистического направления, отвечавшего насущным потребностям освободительного движения: познанию и критическому анализу действительности, становлению революционного общественного сознания и самосознания народа.

Белинский в высшей степени обладал необходимыми для этого данными. В гениальном его даровании естественно и гармонично сочетались философский интеллект и удивительно тонкое эстетическое чувство, концепирующее мышление и художественная интуиция, умение на уровне теоретического абстрагирования и обобщений не порывать живой связи с явлениями искусства.

Мыслитель, которому предстояло стать «проводником новых идей об искусстве, исторически развивающихся» (III, 171) и создать свое собственное эстетическое учение, должен был к тому же обладать немалыми познаниями, пройти необходимую школу. Существенно важным оказывается поэтому вопрос об источниках и характере образованности Белинского.

В источниковедческом аппарате его статей, рецензий и писем (некоторые из которых представляют собой своеобразные трактаты в эпистолярной форме) мы находим имена и работы представителей основных направлений европейской философской и эстетической науки нового времени: Монтескье и Дидро, Лессинга и Гердера, Мейнерса и Зульцера, Канта и Шиллера, Фихте и Шеллинга, Вакенродера и братьев Шлегель, Гегеля и гегельянцев, наконец, Фейербаха, Маркса и Энгельса. Это показывает, что Белинский опирался на достижения европейской философской мысли

в целом. Следует отметить, что при этом формирование изначальных его понятий и представлений совершалось в контексте отечественной эстетической культуры и что особое значение имело здесь наследие прогрессивных русских теоретиков, ученых и педагогов преддекабристской и декабристской поры.

В конце XVIII века эстетическая мысль в России развивалась в недрах теории отдельных искусств, художественной и литературной критики; особой формой ее движения являлись также теоретические воззрения художников и писателей. В 1800-е годы началось становление эстетики как самостоятельной области философской мысли и особой науки, сознающей свой собственный предмет и задачи, вырабатывающей свою методологию. Эстетика обрела статус обязательной академической дисциплины на гуманитарных отделениях русских университетов, в лицеях и педагогических институтах. Создаются учебные руководства, публикуются «актовые речи», диссертации и трактаты, в которых рассматриваются узловые проблемы и категории эстетической науки. В «Северном вестнике» (1804—1805) и «Лицее» (1806), а затем и в других журналах («Вестник Европы», «Сын отечества», «Московский телеграф», «Московский вестник») появляются разделы под рубриками «*Эстетика*» и «*Теория изящных искусств*». Оригинальные и переводные эстетические трактаты публикуются в альманахах «Ореады», «Мнемозина», «Амалтея» и др.). Вопросы эстетики признаются «достойными предметами» совместных обсуждений в научных и литературных обществах: «Вольном обществе любителей словесности, наук и художеств» (1801—1812), «Казанском обществе любителей отечественной словесности» (1806—1817), «Обществе любителей российской словесности при Московском университете» (1811—1828), «Харьковском обществе наук» (1813—1832), «Вольном обществе любителей российской словесности» (1816—1825). Речи участников собраний печатаются в периодических изданиях этих обществ.

Уже в гимназические годы Белинский становится внимательным читателем русской периодики, и впоследствии в каталоге его библиотеки, в источниковедческом аппарате его статей и рецензий мы находим указания на все наиболее значительные русские журналы и альманахи. На собраниях студенческого «Кружка 11-го нумера», душой которого был Белинский, оживленно обсуждались статьи, в этих изданиях опубликованные. В первой же из своих рецензий, написанной в связи с выходом в свет трагедии Пушкина «Борис Годунов», Белинский продемонстрировал превосходное знание русской литературной периодики: он сопоставлял здесь мнения критиков «Московского телеграфа» и «Северного Меркурия», «Московского вестника» и «Телескопа» (I, 18). В другом случае, когда официозные критики принялись высмеивать «непонятный» фило-

софский язык Белинского, он заметил, что термины, вызывающие их недоумение и раздражение, «употреблялись еще в «Вестнике Европы», в «Мнемозине», в «Московском вестнике», в «Атенее», в «Телеграфе» и пр., были всем понятны назад тому двадцать лет и не возбуждали ничьего ни удивления, ни негодования...» (IV, 437). Белинский превосходно знал статьи А. Бестужева, опубликованные в «Полярной звезде», «Афоризмы» И. Кронеберга, помещенные в «Амалтее», так же как и вышедшие отдельными изданиями трактаты О. Сомова («О романтической поэзии». Спб., 1823), А. Галича («Опыт науки изящного». Спб., 1825), И. Камашева («О различных мнениях об изящном». М., 1829). Они упоминаются в его статьях или значатся в каталогах его личной библиотеки и библиотеки Надеждина, которой он некоторое время пользовался.

Примечателен его отзыв на докторскую диссертацию М. П. Розберга «О развитии изящного» (*176*). Розберг, рекомендуя свою диссертацию ученому совету, писал, что положения, им изложенные, новы для русской науки. Белинский же утверждает, что эстетические теории и концепции, о которых ведет речь докторант,— «совсем не новость в области русского мышления», а положения, которые он развивает, «давно уже были предложены и рассмотрены русскими учеными, и многие... гораздо удовлетворительнее...». При этом он говорит, что основание для такого утверждения дают ему и отдельные статьи в русских журналах и «целые книги», в которых об упоминаемых диссертантом предметах «говорилось довольно пространно и, что главное, говорилось с увлекательным одушевлением, живым участием и логическою отчетливостию». Белинский высказал готовность вступить в научный диспут с Розбергом и «на каждое положение написать по трактату не менее всего рассматриваемого сочинения» (III, 276—278).

Итак, источник образованности Белинского — это, прежде всего, обширный круг его самостоятельного чтения, изучения и критического осмысления документов эстетической мысли. В юные годы он следовал принципу, провозглашенному в статье Надеждина «Необходимость, значение и сила эстетического образования», обращенной ее автором к новому поколению: «В том-то и состоит высокое достоинство нашего человеческого существа, что оно самому себе всем обязано». Используя фразеологию этой статьи, мы можем сказать, что Белинский был одним из тех мыслящих и ищущих людей, которые считали жизнь «непрерывным самообразованием» и «сами созидали себя» (*129*, 132—133).

Наряду с этим у Белинского была возможность получить системные представления об истории эстетической мысли и современных ее направлениях и школах путем университетских штудий. В январе 1832 года Надеждин приступил к чтению курса теории

изящных искусств. При всех противоречиях и самоискажениях, которые объясняются не одними лишь свойствами его сознания и характера, но и давящими обстоятельствами реакционной эпохи, он был талантливым педагогом, ученым, обладавшим философским умом и обширными познаниями. Курс Надеждина, так же как и некоторые из его трактатов,— наиболее значительное явление эстетической науки последекабристской поры. Лекции Надеждина, высоко ценимые людьми, созидавшими себя, Белинский слушал вне расписания, со студентами старших курсов; он посещал их и после исключения из университета. Поэтому Чернышевский не без основания уподобил роль Надеждина как «образователя» Белинского роли Хирона, воспитавшего Ахиллеса (*212*, III, 164).

Помимо лекций и статей Надеждина источником познаний Белинского в области европейской философской эстетической мысли являлись «Материалы для истории эстетики» И. Кронеберга (*83* и *84*) и докторская диссертация С. Шевырева (*232*) (эту работу он считал «драгоценной по фактам», хотя и «глупой там, где высказывается личность автора») (XI, 578).

Исключение из университета (официально мотивированное болезнью и академической задолженностью, но имевшее в действительности политическую причину) Белинский не считал поражением. Крестовые походы против вольномыслия привели к тому, что и самому университету как центру научной мысли «приходила кончина». Радуясь, что он всего лишь исключен, а не забрит в солдаты, Белинский писал, что «наука есть его счастие», а потому он будет продолжать «учиться для самой науки» (XI, 112, 143). Начиная с сентября 1833 года он входит в кружок Станкевича. В этом дружеском самодеятельном университете, в общении с лучшими из мыслящих людей его поколения, в чтениях и спорах довершается формирование исходных философских и эстетических его познаний. Два года спустя Станкевич, иронизируя по поводу педантической учености профессора Шевырева, напишет о «недоучившемся студенте» Белинском как «человеке с образованием», который к тому же обладает «умом светлым» и «свободным», за которым «не угоняться» высокомерно отзывающимся о нем снобам. Станкевич возмущен нелепым слухом, будто он предварительно просматривает статьи Белинского. «Напротив,— разъясняет он,— я сам свои переводы... подвергал цензорству Белинского в отношении русской грамоты, в которой он знаток, а в мнениях всегда готов с ним посоветоваться и очень часто последовать его советам» (*197*, *325*, *363*, *368*).

Когда (четырьмя годами позднее) Станкевич и в самом деле впал в письме к Белинскому в тон дружески-наставнический и упрекнул его за то, что в своих телескопских статьях он излишне «резонерствовал с публикой», Белинский ответил на это: «Хоть

это говоришь и ты, но не могу согласиться с тобою...» И пояснил, что резонерство это было необходимым и полезным, поскольку в нем было нечто, что «возвещало ей (публике) такие истины, которые для нее были очень новы, потому что она слышала их в *первый раз* и от *первого* человека». Мне отрадно сознавать, повторил он, что я «сказал *первый* несколько истин, тогда как премудрый университетский синедрион порол дичь» (XI, 384).

Преимущество Белинского состояло в том, что он не созерцал, а действовал, не только размышлял, но и творил, излагая результаты своих размышлений не в одних лишь письмах к друзьям, но в журнальных статьях. Это дисциплинировало его мысль, делало обозримым достигнутое и позволяло подниматься над прежними своими представлениями. Характерно, что и в цитированном выше письме к Станкевичу он замечает, что далеко ушел вперед не только от своих статей в «Телескопе» (о которых писал Станкевич), но и от недавних статей в «Московском наблюдателе».

Белинский обладал «движущимся вперед, зреющим сознанием» (IV, 583), а такое свойство его разума в свою очередь сделало возможным стремительное развитие мировоззрения, способствовало восхождению от идеализма к материализму, от демократизма утопичного к демократизму последовательно революционному.

Формирование мировоззрения Белинского началось в контексте социально-политической жизни конца 20-х — начала 30-х годов. По свидетельству Герцена (современника и первого исследователя этой эпохи), это было время самой продолжительной и жестокой реакции, какую знала русская история; однако поток освободительного движения был «лишь по-видимому остановлен»: на глубине, подспудно продолжалась неостановимая деятельность революционных сил, в том числе освобождающая «умственная работа». Атмосфера идейной жизни мыслящей части русского общества этой поры характеризовалась напряженными философскими исканиями, вызванными катастрофой декабристского движения, переживаемой общественной трагедией, стремлением осознать законы истории, размышлениями о положении и судьбах русского народа, его культуры. Белинский обратился к философии истории и философии искусства «вооруженный страстной диалектикой»: идейные искания были для него не «игрой ума», но формой обсуждения жизненно важных вопросов, от решения которых зависит способ бытия человека и общества; поэтому он никогда не допускал «половинчатых решений, робких выводов и трусливых уступок» (*50*, VII, 211, 212, 236).

Путь Белинского к материализму и революционному демократизму (и, соответственно, процесс становления диалектических и материалистических начал его эстетического учения) своеобразен и драматичен. Философия, наука, искусство, говорил он, не есть

нечто мертвое и застывшее, и тот, кто «хочет уловлять своим сознанием законы их развития, тот сам, подобно им, должен развиваться и доходить до результатов истины... в болезнях и муках рождения...» (VII, 106).

В духовном его онтогенезе нашел отражение общий процесс развития философской эстетической мысли от конца XVIII до 40-х годов XIX века. В этом онтогенезе отчетливо различаются три периода, а им предшествовала начальная фаза, относящаяся к времени учения Белинского, которое отнюдь не было временем ученичества. Из письма Станкевича Белинскому (30.X.1834) мы узнаем, что до опубликования «Литературных мечтаний» у их будущего автора сложилась некая протосистема воззрений. «Новая система,— писал ему Станкевич,— вероятно, удовлетворит тебя не более старой, хотя и удалит многие вопросы, не разрушив их, впрочем, вполне» (*197*, 408). Можно с достаточным основанием предположить, что система, которую Станкевич называет старой, возникла в результате изначальных философских исканий Белинского (именно об исканиях, а не заимствовании идет речь и в письме), на основе самостоятельного чтения и под воздействием статей и лекций Надеждина (а опосредованно также идей русских просветителей-рационалистов, которым многим был обязан Надеждин), равно как и трактатов таких самобытных шеллингианцев, какими были А. Галич и М. Павлов.

Невозможно восстановить эту протосистему, но некоторые изначальные воззрения Белинского, ее образовавшие, достаточно определенно сказались на той новой системе, из которой он исходил в «Литературных мечтаниях» и других статьях телескопского цикла, и определили неортодоксальность его шеллингианства. Он предложил здесь такой вариант интерпретации учения Шеллинга, в котором редуцировано начало идеалистическое и усилено начало пантеистическое, стихийно-материалистическое, а в силу этого удержана связь философии искусства с реальным миром и художественными реалиями. Поэтому с самого начала он вступил в противоречие с трансценденталистским пониманием генезиса прекрасного и отношения искусства к действительности, назначения художественного творчества и перспектив художественного развития.

Сказалась здесь и идеологическая ориентация молодого Белинского. Автор трагедии «Дмитрий Калинин» (1830) страстно протестовал против крепостничества и его порождений, провозглашал ценность личности вне зависимости от социального ее положения, выступал в защиту гражданских ее прав. В письмах и статьях 1834—1836 годов он предстает мыслителем, которого «удивляет и смешит аркадская вера в совершенство мира сего» (II, 134), но который при этом полагает, что нравственная и духовная жизнь людей, развивающаяся «под формою политических обществ», подчи-

няется закону исторического прогресса. Решающим условием совершенствования человеческих отношений и самого человечества он считает в эти годы осознание им «своего назначения», а это в свою очередь «может произойти от повсеместного, общего просвещения» (I, 191—192). Просвещение должно стать потребностью и достоянием «*целого* народа», подчеркивает он, поэтому то государство, в котором «высшие классы» пользуются благами науки и искусства, в то время как «масса народа коснеет в диком невежестве... не дошло до цели своего существования» (II, 68). Таким образом, в первый период развития мировоззрения Белинского в его философских взглядах самобытная интерпретация учения Шеллинга сочеталась со стихийно-материалистическими тенденциями, а идеологическая позиция характеризовалась антикрепостническими настроениями, демократизмом и просветительским утопизмом.

Начало второму периоду идейно-философского развития русского мыслителя было положено изучением (в сентябре — октябре 1837 года) гегелевских «Лекций по эстетике»*. Обращение Белинского к Гегелю и его собственный «гегелизм» столь же закономерны, как появление системы великого немецкого философа в результате общего процесса движения европейской мысли; это не заимствование, а восхождение на новый уровень диалектического идеализма.

Белинского захватили энциклопедичность и глубина гегелевской мысли, сила гегелевского диалектического метода. Вместе с тем он принял также фаталистический взгляд Гегеля на историю. В статьях и письмах 1838—1839 годов он разъясняет, что видимые противоречия и неустройства общественной жизни не должны заслонять мудрого смысла всего совершающегося в мире. Состояние каждого общества в каждый данный момент предопределено свыше, представляет очередную фазу инобытия абсолютной идеи, а потому всякого рода покушения индивидуальностей на участие в ходе миродержавных судеб оказываются «бесплодными и ничтожными» (II, 504). Не следует пытаться «создавать действительность» по своему идеалу — нужно стремиться к тому, чтобы осознать ее, «предварительно взяв за аксиому, что все, что есть, все то и необходимо, и законно, и разумно» (III, 414). В частности, и состояние русского общества представляется теперь Белинскому необходимым, неизбежным, а какие-либо попытки изменить его — тщетными и бессмысленными: «...оставим идти делам, как они идут,— советует он

* В распоряжении Белинского находились переводы из “Forlesungen über die Aesthetik”, сделанные М. Н. Катковым. По-видимому, фрагмент этого перевода и был опубликован в 1842 году в «Отечественных записках» (*46*). Судя по этому отрывку, Белинский располагал превосходным с точки зрения адекватности первоисточником на русском языке. Кроме того, он использовал переводы М. А. Бакунина из гегелевской «Философии права».

друзьям,— и будем верить свято и непреложно, что все идет к лучшему...» (XI, 150).

Это не означало, что Белинский стал считать крепостнический строй справедливым и человечным: говоря его собственными словами, доказывая историческую законность монархизма, он ошибочно возвел в ранг абсолютного права и применил к современности «частный исторический момент» (XI, 576). Вторая его ошибка заключалась в том, что, считая крепостническую действительность временно неизбежным состоянием общества, он полагал, будто справедливое общественное устройство может быть достигнуто «без всяких революций и внутренних потрясений», в результате одного лишь нравственного самоусовершенствования: «Гражданская свобода,— утверждал он,— должна быть плодом внутренней свободы каждого индивида, составляющего народ, а внутренняя свобода приобретается сознанием. И таким-то прекрасным путем достигнет свободы наша Россия» (XI, 149). Не изменив просветительским своим убеждениям, не утратив демократической устремленности, Белинский продолжал видеть свое назначение в том, чтобы быть «апостолом просвещения»; однако теперь он хотел бы «подражать апостолам Христа, которые не делали заговоров и не основывали ни тайных, ни явных политических обществ» и которые тем не менее «не боялись ни огня, ни меча» в пропаганде и защите своих верований (XI, 151).

В годы своего «гегелизма» Белинский оставался самобытным, духовно независимым, ищущим истину мыслителем, который «не почитал себя обязанным, не будучи учеником в полном смысле этого слова, играть роль Сеида». Поэтому в некоторых вопросах эстетики он в своем «гегелизме» «был последовательнее самого Гегеля» (XII, 22), а в других считал, что далеко не все выводы из гегелевского учения, относящиеся к искусству, «неприкосновенно святы и непреложны» (XI, 313). Слепое следование системе Гегеля, как и всякой другой системе, противоречило его принципам. «...Не в моей натуре,— писал он, находясь в апогее своего гегельянства,— засесть в какое-нибудь узенькое определеньице и блаженствовать в нем»; если моя мысль «стукается о факты» — ее нужно «выметать вместе с сором» (XI, 315, 374).

Белинский никогда «не почитал себя человеком, родившимся на свет совсем готовым» (IV, 583), никогда не думал, что уже обладает истиной. Он знал, что истина открывается только на трудном пути исканий и ошибок. Диалектика жизни была для него столь же важным фактором совершенствования сознания, как диалектическая философская школа. Он жестоко страдал от сознания несовершенства принятой им схемы, от несоответствия тезиса о «разумности действительного» и той реальной действительности, которую он наблюдал вокруг себя. Переезд в Петербург (в октябре

1839 года) активизировал этот процесс. Жизнь в административном центре самодержавно-крепостнической России, где более всего обнаруживались коренные ее противоречия, оказалась своеобразной школой: его письма конца 1839 года уже содержат иронию над собственным «гегелизмом» и первые шаги к иному миропониманию и мироотношению. «...Чем больше живу и думаю,— сообщает он,— тем больше, *кровнее* люблю Русь, но начинаю сознавать, что это с ее субстанциальной стороны, но ее определение, ее действительность настоящая начинают приводить меня в отчаяние — грязно, мерзко, возмутительно, нечеловечески...» (XI, 420). Так начался процесс освобождения от идеалистических заблуждений в сфере философии истории.

В феврале 1840 года он пишет друзьям, что находится в состоянии «отчаяния и ожесточения» и не может закончить ни одного письма, потому что каждая минута «дает новое» (XI, 437). Этим новым было критическое отношение к собственным философским верованиям: Белинский сознает, что для него настал «грозный расчет с действительностию — завеса с глаз спадает» (XI, 443). А еще через несколько дней пишет о созревшей у него ненависти против всех, кто оправдывает «гнусную действительность», о решимости сражаться и с этой действительностью и с ее апологетами (XI, 483).

В начале 1840 года Белинский вступил в третий период развития своего мировоззрения. Он проклял «гнусное стремление к примирению с гнусною действительностию» (XI, 556), вызванное идеалистическими заблуждениями, и стал на путь материалистического понимания законов общественного развития. Ранее он полагал, что «ход мира» не зависит от стремлений людей и никакие усилия не могут изменить участи отдельных людей или целого народа (III, 394); теперь же пришел к убеждению, что для каждого народа, равно как и для отдельного человека, существует возможность активного исторического действования, целью которого является достижение «свободы и независимости человеческой личности, которые возможны только при обществе, основанном на правде и доблести» (XII, 51).

Социально-философские искания русского мыслителя привели его к «идее *социализма*», и она стала для него «идеею идей, бытием бытия, вопросом вопросов, альфою и омегою веры и знания» (XII, 66). Все до сих пор существовавшие «общества, понимаемые в смысле формы человеческого развития,— утверждает он,— еще далеко не достигли своего идеала» (VII, 466), потому что ни одно из них не гарантировало возможности подлинно человеческого существования для каждого из своих граждан. Веруя, что настанет время, когда «не будет богатых, не будет бедных, ни царей и подданных, но будут братья, будут люди», Белинский поднялся над просветительским утопизмом: он понял, сколь наивно полагать,

будто переустройство общественных отношений «может сделаться само собою, временем, без насильственных переворотов». Единственный путь к нему — революция: «Я все думал, что понимаю революцию — вздор — только начинаю понимать. Лучшего люди ничего не сделают» (XII, 71—72).

Поскольку счастье всех людей может быть достигнуто только через «социальность», для каждого мыслящего человека «нет ничего выше и благороднее, как способствовать ее развитию и ходу». Поэтому и для самого Белинского принципом, определяющим его мироотношение, стало действование во имя революционного преобразования социальной действительности. «...Все общественные основания нашего времени,— утверждал он,— требуют строжайшего пересмотра и коренной перестройки, что и будет рано или поздно». Первым шагом к этому должно явиться идейное, нравственное, духовное освобождение человеческой личности «от гнусных оков неразумной действительности» (XII, 13).

В идейных исканиях Белинского, в пережитом им кризисе, в выстраданных им убеждениях отразился объективный процесс перехода от революционности дворянской к революционности разночинской. Определяя место и значение его деятельности, В. И. Ленин сказал, что Белинский был предшественником «полного вытеснения дворян разночинцами в нашем освободительном движении» (*2*, XXV, 94). В движении русской философской мысли Белинскому также принадлежит особая роль: вместе с Герценом он явился представителем нового периода ее развития.

В учении Гегеля он видит теперь «только момент, хотя и великий» (XII, 22), а на свой «гегелизм» смотрит как на пройденный этап духовного становления. «...Истина выше человека»,— говорит он, и потому осознать ограниченность прежних своих понятий и отказаться от них — не значит изменить своим принципам, но значит «подвинуться вперед в сознании, от низшей его ступени перейти к высшей» (VI, 276). Оценка значения немецкого мыслителя, которую высказал в 40-е годы Белинский, показывает, что он с предельной отчетливостью видел и научную плодотворность его метода и ограниченность его системы. «...Философия Гегеля,— писал он,— обняла собою все вопросы всеобщей жизни,— и если ее ответы на них иногда обнаруживаются принадлежащими уже прошедшему, вполне пережитому периоду человечества, зато ее строгий и глубокий метод открыл большую дорогу сознанию человеческого разума... Гегель сделал из философии науку, и величайшая заслуга этого величайшего мыслителя нового мира состоит в его методе спекулятивного мышления, до того верном и крепком, что только на его же основании и можно опровергнуть те из результатов его философии, которые теперь недостаточны или неверны...» (VII, 49—50).

Ограниченность учения Гегеля, как и всей немецкой классической философии, Белинский видит в «созерцательности» и «враждебности живой действительности» (XII, 38). Она жила своими собственными интересами, была занятием, «чуждым жизни». Отныне, говорит Белинский, философия покидает душную атмосферу ученых кабинетов и возвращается в жизнь. «Начало этого благодатного примирения философии с практикою совершилось в левой стороне нынешнего гегелианизма» (VII, 50). Направление методологических исканий, которое имел в виду Белинский и в котором он увидел принципиально новое явление в развитии современной ему философской науки (и важнейшее достижение философской мысли на протяжении всей ее истории), было представлено работами Л. Фейербаха и ранними статьями К. Маркса и Ф. Энгельса. С их идеями он смог познакомиться в 1843 году * и органически их воспринял, так как был подготовлен к этому предысторией своих собственных идейно-философских исканий.

Обратившись к рассмотрению основных проблем эстетики Белинского, мы сможем увидеть, что способ и результаты их обсуждения зависели от движения философских и социально-политических его воззрений. Здесь же заметим только, что зависимость эта не может быть понята односложно. В понимании некоторых проблем или отдельных их аспектов (природа идеала, отношение искусства к общественной жизни, тенденциозность художественного творчества) он прошел через заблуждения и противоречия; во взгляде на другие вопросы (генезис прекрасного в искусстве, сущностные черты творческого дарования, содержание и форма художественного произведения, черты реалистического метода) изначально намечал такие подходы и высказывал такие концепции, которые в дальнейшем были им последовательно развиты и углублены.

Объяснение этому мы видим прежде всего в особенностях философского мышления Белинского. Его сознание неизменно противилось метафизическому постулированию, а его идеализм был диалектичным. При этом он никогда не был идеалистом последовательным: его сознанию от начала была свойственна интуитивно-материалистическая установка, которая укреплялась благодаря воздействию традиций русской художественной и эстетической мысли.

* В первом номере журнала «Отечественные записки» за 1843 год была напечатана статья В. П. Боткина «Германская литература» (*21*), в которой он кратко изложил некоторые положения работы Энгельса «Шеллинг и откровение». В следующем году Белинский смог прочитать в «Немецко-французском ежегоднике» (1844, № 1—2) статьи Маркса «К еврейскому вопросу» и «К критике гегелевской философии права», а также «Очерки критики политической экономии» Энгельса (эти выпуски ежегодников имелись в личной библиотеке Белинского) (*15*, VIII, 685).

Для последовательного идеализма, каким бы ни был теоретический его уровень, закрыт путь к пониманию некоторых законов художественного творчества (в первую очередь это относится к гносеологической сущности искусства). Если молодым Белинским здесь было сказано немало верного и нового, то это объясняется тем, что от начала своей деятельности он выступал как убежденный приверженец и теоретик реализма. Реалисты же, по самому существу этой системы художественного мышления, тяготеют к стихийно-материалистическому пониманию предмета искусства и его связей с жизнью.

В потоке беллетристической продукции Белинский безошибочно выделял и по достоинству оценивал «прочные и действительные приобретения» искусства (VIII, 60). Он радовался тому, что искусство его времени «обгоняет теорию» (X, 295). Особенно высоко оценивал он художественные приобретения, совершенные Пушкиным и Гоголем, равно как и их опыт осмысления собственного творчества. Когда были посмертно опубликованы некоторые из теоретических работ Пушкина, Белинский был восхищен удивительно мудрым взглядом на искусство гениального художника, «которому его верное и глубокое чувство или, лучше сказать, богатая субстанция открывает истину везде, на что он ни взглянет» (II, 353, 355), а оценивая значение гоголевского «Театрального разъезда», заметил, что автор его «является столько же мыслителем-эстетиком, глубоко постигающим законы искусства... сколько поэтом и социальным писателем» (VI, 663).

Следовательно, своеобразие эстетики Белинского и ее новаторство находят объяснение и в свойствах его гениального разума, и в напряженных идейных исканиях его эпохи, и в преемственности его учения по отношению к традициям отечественной философской мысли, и в достижениях русской художественной культуры.

ОБЩЕЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ

Метод и задачи эстетики

К началу 1830-х годов, бывших для Белинского временем духовного возмужания и формирования системы эстетических воззрений, русская эстетика уже обладала опытом методологических исканий. В ходе становления эстетической науки выявились противоположные методологические направления, соответствовавшие двум главным школам философской мысли первой трети XIX века — рационалистической и трансценденталистской.

Соревнователи эстетического образования и просвещения начала века (П. А. Сохацкий, И. С. Рижский, И. И. Мартынов, Я. А. Галинковский, М. Г. Гаврилов), а затем их ученики (А. Ф. Мерзляков, В. М. Перевощиков, П. Е. Георгиевский и другие) сами себя именовали приверженцами «основательного любомудрия». В гносеологических своих представлениях они исходили из идей Монтескье, Гельвеция и Кондильяка, а в решении вопроса о методе эстетических исследований опирались на идеи Баумгартена и его последователей. Их воззрения представляли собой особый вариант рационалистического учения, согласно которому демиургом всего сущего является верховный разум, но при этом признается относительная суверенность разума мыслящего человека, его способность самостоятельно разрешать главнейшие вопросы бытия и познания. Они полагали, что объектом человеческой любознательности и изысканий является «вся вселенная» и вся красота окружающего мира; способ же познания состоит в том, чтобы проникать в «естество вещей» и путем анализа и индукции извлекать «из опытов и наблюдений общие законы», в том числе «законы совершенства вещей» (*172*, 277—288; *171*, 459, 462). Для этого философы и эстетики должны «привыкать мыслить через математические науки», изучать естествознание, антропологию, гражданскую историю и «всеобщую грамматику» (*135*, 135—136). Приверженцы «основательного любомудрия» обладали пониманием органичности связей эстетики с «точными науками» (*119*), равно как и стремлением к тому, чтобы сама эстетика была наукой точной.

К середине 20-х годов в русской эстетике складывается вторая по времени методологическая школа — «умозрительное любомудрие». Ее деятели и сторонники (А. И. Галич, И. Я. Кронеберг,

П. А. Новиков, И. И. Давыдов, С. Е. Раич, а затем В. Ф. Одоевский, С. П. Шевырев и другие члены «Общества любомудрия») исходили из учения Ф. Шеллинга, согласно которому «для трансцендентальной философии *субъективное* это *первичное* и вместе с тем единственная основа всякой реальности, единственный принцип для объяснения всего остального», а «единственным органом» трансцендентального «способа философствования» является интуиция («внутреннее чувство») (*235*, 15, 24). Соответственно эстетика мыслилась Шеллингом как «умозрительная наука», методом которой является «конструирование искусства» путем «представления его форм как форм вещей, каковы они в абсолютном» (*236*, 63, 86), а не восхождение к понятиям об искусстве на основе исследования художественных явлений. Те из русских шеллингианцев, которые строго следовали эпистемологической доктрине немецкого мыслителя, в свою очередь утверждали, что «высшее знание есть только догадка, верность которой поверить можно опять только догадкою же, но высшею» (*85*, 17), и что теоретик искусства должен руководствоваться «внутренним чувством», а не «правилами, выведенными из наблюдения» (*150*, 411—412).

Эти полемические противоположения рационализму были особой формой движения методологической мысли. Несомненным приобретением шеллингианцев было понимание, что художественное произведение «столь же неисчерпаемо, столь же бесконечно, как свет и жизнь» и что поэтому «всякое определение поэзии выражает нечто, но не все». Однако при этом они преувеличивали значение интуитивного момента в познании тайн художественного творчества и пришли к ошибочному заключению, что, поскольку «поэзия есть поэзия», ее вообще «нельзя ни определить, ни доказать» — ее «должно внутренне созерцать» (*82*, 85—86).

Следует учитывать, что учение Шеллинга, оказавшее весьма значительное воздействие на нашу эстетическую мысль, не являлось в масштабе всего процесса ее развития фактором, единственно определявшим направление методологических исканий. Русское шеллингианство своеобразно и неоднородно. Среди приверженцев «умозрительного любомудрия» были люди, мыслившие неортодоксально, а потому нередко вступавшие в противоречия с доктриной трансцендентализма. Уже Галич, наиболее полно и системно изложивший основы нового учения, пришел к убеждению, что непременным условием успешного развития эстетической науки являются «сближение умозрений с опытом» и «практическая верность» методологических ее начал (*44*, с. VI). В рецензии на «Опыт науки изящного» Галича ту же мысль подчеркнул Н. Полевой, заметивший, что познание должно быть «*синтетическим и аналитическим вместе*», в нем должны соединяться умозрение и опыт (*161*, 230).

В конце 20-х годов методология трансцендентализма была подвергнута серьезной критике со стороны М. Г. Павлова. Философия, решительно утверждал он, «не только не отвергает Эмпирии, напротив, без оной быть не может», так как «умозрительные сведения», составляющие основу философского знания, «возможны только при опытных». Что касается ситуации в эстетической науке, возникшей в годы широкого распространения трансцендентализма, то Павлов иронизировал над теми неофитами шеллингианства, которые полагали, что для достижения «универсального знания» достаточно уметь жонглировать понятиями «абсолют», «бесконечное», «конечное» (*152*, 9, 15).

Одновременно с Павловым против «отвлеченных умствований» выступили продолжатели традиций рационалистической эстетики О. М. Сомов и П. А. Катенин. Но самого серьезного противника встретили приверженцы трансцендентального идеализма в лице Надеждина. Философское развитие Надеждина совершалось в движении от платонизма (в богословской его интерпретации) к тому наукообразному варианту рационалистического идеализма, который нашел классическое выражение в гегелевском учении (это и имел в виду Чернышевский, утверждавший, что Надеждин «пошел далее Шеллинга и приблизился, силою самостоятельного мышления, к Гегелю») (*212*, III, 159). Надеждин, говоря его собственными словами, осознал опасность «метафизического исступления», которое заводит философскую мысль в «пустыни бесплодного умозрения». Признавая, что «эстетический трансцендентализм» возбудил внимание к еще не изученным законам художественного творчества, он отмечал, что на само «эстетическое умозрение» абстрактно-спекулятивные построения оказали пагубное воздействие: пытаясь «уловить в понятия» тайны творящего духа, трансценденталисты размыли эти понятия, лишив язык эстетики строгой дефинитивности. Со своей стороны, Надеждин считал необходимым допустить наряду с «созидающим умозрением» также и момент «эмпирической наблюдательности». Он говорил, что эстетические категории не могут конструироваться априорно — они должны «строиться снизу»; в свою очередь опыт «получает голос и право свидетельствовать» лишь при условии, что он «раскрывает внутри нас изъясняющее начало» (*122*, 246—249, 539—540; *130*, 195—196).

В первых же статьях Белинского перед нами мыслитель, вырабатывающий свою собственную эстетическую систему, стремящийся подняться и над ограниченностью эмпиризма и над абстрактной умозрительностью трансцендентализма.

В статье о повестях Гоголя (1835) он заметил, что с появлением этих новаторских произведений «реальной поэзии» неожиданно обнаружилась «зыбкость» общепринятых понятий об изящ-

ном, а вместе с тем стало ясным, что даже и такие законы изящного, которые, казалось бы, были установлены «с математическою точностию», на самом деле исчерпывающей определенностью не обладают. Это не означает, что эстетика должна отказаться от попытки их формулировать,— нужно только, чтобы законы эти не постулировались, а «выводились» из самих произведений искусства (I, 285).

Объективные эстетические законы, несомненно, существуют, продолжает свои размышления Белинский в другой телескопской статье, но при этом изменяются представления об этих законах, изменяются «с получением новых фактов, на которых они основываются». Иначе говоря, устаревают эстетические «законодательства», построенные на одностороннем понимании природы искусства. А это показывает, что нет и не может быть универсального эстетического «аршина», который позволял бы измерять достоинства любого художественного произведения. Что же предстоит сделать для того, чтобы со временем можно было построить «полный и удовлетворительный кодекс искусств»? Во-первых, постараться «получить все факты», относящиеся к историческому изменению многочисленных национальных литератур, и внимательно изучить их. Во-вторых, «исследовать жизнь каждого художника». В-третьих, постигнув «основания изящного» и законы, проявляющиеся в художественной деятельности, «*открыть существующие отношения* между этими законами и основаниями *и привести их в полную и гармоническую систему*» (I, 356—357. Курсив мой.— *П. С.*).

Ход мысли Белинского (и даже его словарь) необычны для шеллингианца. Более того, хотя в отдельных вопросах он разделял положения Шеллинговой «философии искусства», во взгляде на метод эстетической науки внутренне он более всего близок к сторонникам «основательного любомудрия» и Надеждину: эстетическая теория признается вторичной по отношению к художественной практике, анализ художественных реалий — непременным условием, без которого нет достоверного теоретического знания. Однако, присоединяясь к тем, кто хотел бы, чтобы эстетика была наукой точной, Белинский предостерегает от математизации теории изящного. «Эстетика не алгебра»,— напоминает он: предмет ее, искусство, отличен от предмета математических наук. Своеобразию этого предмета должен соответствовать особый способ познания: эстетическое суждение может оказаться адекватным хрупкому материалу искусства только при том условии, что «ум и чувство находятся в совершенной гармонии». А из этого следует, что тому, кто претендует быть эстетиком или художественным критиком, недостаточно ума и учености — ему должны быть свойственны «тонкое поэтическое чувство, глубокая приемлемость впе-

чатлений изящного». Без этих способностей он сконструирует очередную абстрактно-умозрительную схему, а потом будет упорно гнуть и ломать все, что под нее не подходит (там же).

Так оказалось, что логикой своих методологических исканий Белинский был подготовлен к тому, чтобы по достоинству оценить преимущества гегелевского диалектического метода и реализовать их.

В отличие от Шеллинга Гегель был рационалистом. Разум в его учении рассматривается и как высшая форма деятельного бытия абсолютной идеи и как орудие познания. При этом Гегель подверг развернутой и обоснованной критике как эмпирический, так и абстрактно-метафизический способы рассмотрения искусства и противопоставил им подход, в котором «опосредуются две вышеуказанные крайности» (*47*, XII, *23—24*). Белинский нашел у Гегеля подтверждение плодотворности собственных представлений. Вследствие этого он более четко сформулировал положение о вторичности эстетической теории: только реально существующим предметом «пробуждается» соответствующая область научного знания, говорит он; всякая теория есть отражение своего предмета и «осознание законов, по которым он существует»; вследствие этого «отсутствие предмета теории уничтожает возможность всякой теории». Самое «стремление к сознанию изящного» возбуждается успешным развитием искусства (II, 425).

Положения эти Белинский сохранит и в дальнейшем. В статьях 40-х годов он будет постоянно указывать на зависимость развития русской эстетической мысли от успехов реалистического направления. Так, творческие открытия Пушкина Белинский охарактеризует как «живую практику всех теорий и поэзии» (IX, 681). После Пушкина, заметит он, жизнь продолжала идти вперед, «порождая из себя новые явления, дающие сознанию новые факты и подвигающие его на пути развития» (VII, 105). Важнейшим среди этих явлений был творческий метод Гоголя — художника, который «совершенно изменил взгляд на самое искусство» (X, 294).

Вместе с тем более отчетливой становится критическая позиция Белинского по отношению к антагонистическим школам, выявившимся в предыстории обсуждения проблемы: нормативистам, которые шли от факта к факту «ощупью» и старались во что бы то ни стало достичь «конечной, определительной положительности», а потому превращали эстетику в особый вид прикладного знания, и трансценденталистам, которые «ударились в другую крайность... отрешаются от фактов и явлений; в своих высших взглядах заносятся так высоко, что совершенно теряют из виду положительную реальность...». Подлинно глубокие из современных теоретиков, стремящиеся познать действительную природу и законы искусства (так же как и наиболее одаренные художники,

ищущие новых путей), идут своей дорогой — «в обход от этих умозрений», от которых «искусство не выигрывает, наука страдает». Какой же должна быть истинно жизнеспособная эстетическая теория? — ставит вопрос Белинский. И отвечает: «Пусть эта теория будет проникнута живою мыслию, согрета любовию к самому искусству; пусть идет она с ним рука об руку, поверяя свои законы явлениями и самые явления своими законами...» (III, 278—279).

Эти плодотворные методологические представления Белинский тоже развил в статьях 40-х годов. Он показал, что «сухие, абстрактные построения, лишенные всякой жизненности, чуждые всякого непосредственного созерцания» (VI, 412), вредны для искусства — потому что пренебрегают тем, что составляет природу искусства; вредны они и для эстетической науки — потому что скрывают под видимостью глубокомыслия философическое фразерство.

Таким образом, при всех заблуждениях, которые были порождены «гегелизмом» (об этих заблуждениях, как и об их преодолении, речь пойдет в следующих главах), изучение эстетики Гегеля привело Белинского к результатам весьма плодотворным: диалектика развития его методологической мысли проявилась здесь в том, что идеалист Гегель способствовал ее движению к материализму.

В начале 40-х годов Белинский пришел к выводу об ограниченности немецкой эстетики, которая «шла своим особым путем, не спрашиваясь у истории, не соприкасаясь с нею» (VI, 91). Он критикует ее «произвольность» и «отвлеченный идеализм». Противоречие между высокой философской культурой немецкой эстетической мысли, с одной стороны, и ее абстрактной умозрительностью — с другой, привело к тому, говорит он, что в «немецких воззрениях на искусство» можно открыть много «глубокости, истины и света», а вместе с тем найти много «филистерского, аскетического, антиобщественного» (VI, 286). В последних своих статьях Белинский с еще большей резкостью отзывается о впавших в «теоретическое исступление» фанатических последователях умозрительной эстетики, которая «вышла из ученого кабинета» (IX, 453), и критикует тех, кто продолжает смотреть на жизнь и искусство «глазами отживающих теперь свой век немецких эстетик» (X, 94).

В чем же состоит достигнутое Белинским новое представление о методе эстетики и ее задачах? * Прежде всего он замечает, что

* Мысль о том, что «философские умозрения об изящном, не направляемые живыми указаниями опыта», изжили себя и «обнаруживают свое ничтожество», высказал один из современников Белинского, автор статьи «Эстетика» в «Справочном энциклопедическом словаре» (*194*, XII, 431). Другой автор 40-х годов писал как о «вопиющем недостатке» современной немецкой

«эстетика не должна рассуждать об искусстве, как о чем-то предполагаемом, как о каком-то идеале, который может осуществиться только по ее теории... она должна рассматривать искусство как предмет, который существовал давно прежде ее и существованию которого она сама обязана своим существованием». Поэтому задача «истинной эстетики» заключается не в том, чтобы, исходя из абстрактно умозрительных построений или предварительно составленных схем и доктрин, решать, «*чем должно быть искусство*», но в том, чтобы, обратившись к изучению всех сторон, всех особенностей художественного творчества (и не только его внутренних законов, но и его функций), попытаться установить, «*что такое искусство*».

В изучении искусства проявились противоположные и равно односторонние подходы: «отвлеченный идеализм», который «смотрит на искусство исключительно с эстетической точки, не принимая в соображение ни его истории, ни истории развития человечества», и «эмпиризм», который превращает эстетику «в сухой, не оживленный мыслию каталог изящных произведений с практическими и случайными комментариями». И тот и другой равно далеки от истины, которая «состоит в единстве противоположностей». Чтобы проникнуть в существо искусства, нужно отказаться от ложного представления, будто оно есть некий «совершенно отдельный мир»; необходимо понять, что «его развитие всегда бывает связано с другими сферами сознания» — философией и наукой, политикой и религией. Поняв и признав это, теоретики и художественные критики станут исходить не только из законов внутренней жизни художественного произведения, но и из законов его общественной жизни. Это не значит, что эстетика должна отказаться от своих собственных прав,— «это значит только, что эстетика, окончив рассмотрение художественной стороны искусства, обращается к другой стороне, столько же присущей искусству, как и сторона художественная» (VI, 583, 585, 587—588).

Можно сказать, что Белинский пришел здесь к такому пониманию метода и задач эстетической науки, которое явилось одним из важнейших приобретений домарксистской эстетической мысли. Правда, в статьях начала 40-х годов этот новый методологический подход им только намечен. Он полагает, что, с точки зрения внутренней жизни, произведение искусства есть «такая сфера деятельности, которая сама себе цель и вне себя цели не имеет», а потому

эстетики о тенденции к построению «общих систем» без необходимой «анатомии фактов» (*32*, 12). Одновременно В. Майков говорил об ограниченности «умозрительного способа исследования изящного» в разборе русского перевода гегелевских «Лекций по эстетике» (*100*, 84). Но лишь Белинский смог определенно позитивно высказать представления о принципах, на которых должна быть основана эстетика нового типа.

в деле определения художественной ценности «эстетика имеет право основываться на одном философском начале искусства, не относясь ни к истории, ни к другим сферам сознания». Когда же решается вопрос о социальной функции произведения, тогда «оканчивается работа эстетики как эстетики собственно» и она «вступает в союз с другою родственною ей сферою — сферою истории» (VI, 586—587).) И в то же время, в тех же статьях, Белинский говорит, что вопрос о смысле и достоинствах поэмы «Мертвые души», вызвавшей восторженные отклики в одних журналах и ожесточенную брань в других,— вопрос «столько же литературный, сколько и общественный» (VI, 323). Противоречие, которое здесь возникает,— противоречие развития. Обратившись к конкретным анализам и оценкам художественных произведений в статьях Белинского, мы убеждаемся, что в сферу его размышлений органично входили как художественная сторона произведений, так и их жизнь в сознании общества.

Белинскому представлялось несомненным, что «достоинство знания поверяется его отношениями к жизни, а важность теории определяется ее приложимостью к практике» (IX, 387). Что касается эстетики, то он полагал, что здесь, как и в других сферах научной мысли, теоретическая и общественная значимость вопросов *«зависит от их отношения к действительности»* (X, 32. Курсив мой.— *П. С.*). Впоследствии Чернышевский процитировал это положение как одну из тех «зрелых и точных» идей, которые должны быть сохранены эстетической наукой в качестве ее «верховных истин» (*212*, III, 226—227).

Гражданственная позиция в размышлениях о назначении эстетической науки — примечательная особенность сознания русских просветителей начиная с Н. И. Новикова (*146*). Первые профессора эстетики (П. А. Сохацкий, И. И. Мартынов, И. С. Рижский, М. Г. Гаврилов, И. Е. Срезневский) видели смысл своей педагогической деятельности и своих исследований в том, чтобы распространить истинные представления о прекрасном и высоком и тем самым «дух человеческий оживить, возвысить и укрепить» (*192*, 86—87). Идеи эти приобрели актуальный революционно-просветительский смысл у авторов «Устава Союза Благоденствия».

В годы учения Белинского о необходимости для каждого человека развить способность к познанию законов совершенства в природе и искусстве и следовать этим законам в собственной деятельности многократно говорил Надеждин. «Сдружение жизни нашей с красотою», подчеркивал он, особенно необходимо в «наш расчетливый век», потому что без этого человеческое существование грозит превратиться в «длинную арифметическую выкладку», и тогда во всех делах человеческих будет слышен «тяжелый скрып механической работы» (*129*, 133, 145, 147).

Живая связь идей соединяет учение Белинского с учением соревнователей эстетического образования и просвещения первой трети XIX века. От первых до последних своих статей он последовательно проводил мысль о духовно преобразующей миссии эстетической науки и ее общественной ценности.

Он разъяснял, что человеку, чтобы быть вполне человеком, необходимо сделать критерий красоты внутренним мерилом, принципом, органически определяющим восприятие и оценку окружающего его мира, опираться на это мерило и следовать этому принципу в отношении к другим людям и к самому себе. В этом смысле эстетическое чувство составляет «условие человеческого достоинства: только при нем возможен ум, только с ним ученый возвышается до мировых идей, понимает природу и явления в их общности; только с ним гражданин может нести в жертву отечеству и свои личные надежды и свои частные выгоды; только с ним человек может сделать из жизни подвиг и не сгибаться под его тяжестию. Без него... нет гения, нет таланта, нет ума...» (II, 47).

Особенное значение придавал Белинский воспитанию художественного вкуса («чувства изящного»). С какой бы деятельностью ни был связан человек в своей повседневной практике, замечал он, ему нужно выработать способность наслаждаться художественной красотой, воспринимать и по достоинству ценить произведения искусства. Отсутствие такой способности означает разрушение человеческой гармонии, ограничение возможностей личности, недостижение высокой человеческой нормы: «Кто откликается на одну плясовую музыку, откликается не сердцем, а ногами... кто видит в картине только галантерейную вещь, годную для украшения комнаты... кто не полюбил стихов смолоду, кто видит в драме только театральную пьесу, а в романе сказку, годную для занятия от скуки,— тот не человек...» (там же).

Равнодушие к искусству, «неощущение» его ценности, равно как и противопоставление художественным ценностям ценностей науки и материальной культуры, Белинский считал явным свидетельством ограниченности личности, следствием неразвитости или узости духовных потребностей. Он предвидел опасность одностороннего развития человека в результате специализации его сознания. По свидетельству Белинского, уже в его время можно было встретить ученых, которые «всю жизнь остаются верными благородной решимости не понимать, что такое искусство и зачем оно». С другой стороны, приходилось ему встречать «художников, которые и не подозревают живой связи их искусства с наукою». Означенного рода представитель научного сознания, «особенно если он посвятил себя точным наукам, смотрит с ироническою улыбкою на философию и историю и на тех, кто ими занимается, а на поэзию, литературу, журналистику смотрит просто как на вздор».

В свою очередь так называемый «словесник», обладающий противоположным складом сознания, «с презрением смотрит на математику, которая не далась ему в школе» (IX, 431).

Отметим в связи с этим как замечательную черту прогрессивной русской педагогической мысли, что против уродливо-односторонней специализации «естественнонаучного» сознания выступил современник Белинского гениальный математик Н. И. Лобачевский. Истинно образованным человеком можно признать лишь того, утверждал он, кто хотя бы на общедоступном уровне «приобрел понятия обо всех науках, познакомился с главными в них открытиями», в том числе «постиг дух времени и перемены вкуса в изящных произведениях» (*98*, с. IV—V).

Воспитание уважения и любви к искусству, способности наслаждаться художественными произведениями и по достоинству оценивать их имело в глазах Белинского первостепенное значение не только для отдельного человека, но и для общества в целом. Вот почему с самого начала своего журнального ратования он поставил целью «направлять общественный вкус и понятия об изящном, распространять общественную склонность к изящному» (I, 324). С устремленностью к этой цели, к разрешению этой сверхзадачи литературно-критической и просветительно-публицистической деятельности соотнесены и его представления об общественном назначении эстетической науки. Художественный вкус, разъяснял Белинский, «развивается и образуется анализом и теориею изящного» (II, 47—48). И в другой статье: «Для полного, истинного постижения искусства, а следовательно, и полного, истинного наслаждения им, необходимо основательное изучение, развитие; *эстетическое чувство*, получаемое человеком от природы, должно возвыситься на степень *эстетического вкуса*, приобретаемого изучением и развитием. А это возможно только для тех, что на искусство смотрит не как на приятное препровождение времени... но кто видит в искусстве серьезное дело, требующее размышления, вызывающее на мысль, развивающее и ум, и сердце». Себя самого Белинский относил к числу тех, кто, не создавая самого искусства, «тем не менее занимаются им, как делом своей жизни, как своим назначением... изучая его сами, объясняют его другим» (IX, 159).

Белинский справедливо полагал, что достичь высокой культуры «общественного вкуса» можно только при условии, если самым широким кругам читателей, зрителей, слушателей станут известны, а затем органически свойственны выверенные эстетической наукой представления о мерилах идейной значительности произведений искусства и критериях художественного их достоинства. Проблема распознавания художественных ценностей рассматривалась им поэтому как общественно актуальная. Отмечая, что в России не-

уклонно умножается число читателей и возрастает их интерес не только к самим литературным явлениям, но и к тем оценкам, которые дает им критика, он подчеркивал, что видит в этом факт утешительный. Утешительный — потому, что это «обнаруживает в обществе живую потребность эстетического образования, живое стремление к разумному сознанию законов изящного, к разумному сознанию ценности произведений отечественной литературы и степени достоинства каждого из ее действователей». Эта потребность в свою очередь указывает «на другую, более важную — на потребность *систематического знания законов изящного...*» (V, 7. Курсив мой.— *П. С.*). Замысел Белинского — создать общедоступное системное изложение основ эстетической науки — был вызван желанием помочь удовлетворению этой становящейся общественной потребности.

Прекрасное и эстетический идеал

Прекрасное — кардинальная категория в системе понятий, служащих установлению общественных смыслов эстетических явлений и ценностной ориентации художественной практики. Поэтому в учении каждого мыслителя от свойственного ему понимания природы прекрасного с необходимостью зависят результаты обсуждения других категорий и проблем. В свою очередь взгляд на природу прекрасного вытекает из философских посылок его эстетических воззрений.

Как мы видели, Белинский уже в годы становления его методологических принципов предстает мыслителем, ищущим пути к построению самобытной эстетической системы. Это сказалось и в его представлениях о генезисе прекрасного. Мы не находим у него той многостепенной онтологической иерархии (абсолют — универсумы — идеалы — прекрасное), которую постулировала система трансцендентальной эстетики. Он излагает такой вариант онтологии мира, который можно охарактеризовать как модус философского пантеизма. Вся вселенная есть дыхание вечной идеи, и все многообразие жизненных явлений есть ее творчество: «Для этой *идеи* нет покоя: она живет беспрестанно, то есть беспрестанно творит, чтобы разрушать, и разрушает, чтобы творить. Она воплощается в блестящее солнце, в великолепную планету, в блудящую комету; она живет и дышит — и в бурных приливах и отливах морей, и в свирепом урагане пустынь, и в шелесте листьев... и в воле человека, и в стройных созданиях гения...» А если это так, то все существующее обладает своим смыслом и своей ценностью. На каком же основании можно назвать одно явление прекрасным, а другое безобразным? Решить этот вопрос возможно только исходя «из отношений» данного явления к другим

явлениям, к человеку и его системе ценностей (I, *30*, *33*). Так оказывается, что Белинский учитывает тот самый «дидеротовский» принцип относительности, на который опирались эстетики рационалистической школы.

Столь же своеобразна позиция молодого Белинского в вопросе о генезисе прекрасного в искусстве.

Вслед за философским вождем иенской романтической школы русские его последователи полагали, что прекрасное есть эманация абсолютной, безотносительной и вечной идеи. «Изящное,— писал И. Кронеберг,— есть действительное единство идеального и реального», подобно «непосредственному явлению души в теле». Поскольку явления природы «ни одной идеи совершенно не выражают», в ней изящного быть не может, оно открывается нам «только в творениях искусства» (*82*, 88). Согласно представлениям другого приверженца учения Шеллинга, Н. Мельгунова, источник прекрасного таится в душе художника: созерцая «идеалы вещей», он преобразует свои идеальные видения в «существенную видимость» (*107*, 315). В реальной действительности, утверждал теоретик «идеального учения о поэзии» С. Шевырев, художник может отыскать «только форму, в которую отольет свой кумир красоты» (*221*, 104).

Однако существовала в русской эстетике и иная, стихийно-материалистическая концепция, восходящая к учению французских и английских просветителей. Ее отстаивали в начале XIX века профессора эстетики, принадлежавшие к рационалистической школе; ее разделяли и многие из соревнователей эстетического просвещения декабристской поры. Один из них, А. Рихтер, писал на страницах «Соревнователя просвещения», что человеческое воображение «тогда только творит прекрасное, когда чувства наши постигают оное в природе» (*174*, 251). И позднее, в годы ожесточенных гонений против «духа материализма», мы встречаемся с приверженцами этой традиции, убежденными, что «источник и начало изящных форм находятся в природе», а потому «так называемое *идеальное*... всегда останется действительным, *реальным*, ибо основано на существующем» (*89*, 2). О примате и великой ценности красоты жизни неоднократно говорил Надеждин. В журнальных статьях и университетских лекциях он разъяснял, что природа (в том числе природа человеческая) «высочайше прекрасна во всех своих явлениях; каждое биение жизни, волнующейся в ее недрах, заключает в себе океан поэзии» (*131*, 271); сама красота «есть не что иное, как высочайшая гармония жизни», и возникает она, «когда жизнь составляет сама для себя и начало и цель» (*129*, 134; *78*, 321—323).

Высказывания Белинского начала 30-х годов показывают в нем наследника этой традиции русской эстетической мысли.

«...Между идеалами и действительностию,— утверждает он,— совсем нет такого неизмеримого пространства, какое обыкновенно предполагают; ибо что такое вся вселенная, как не воплощенный идеал, созданный всемогущим художником?» А если это так, то сама жизнь, окружающая земного художника-человека, обладает для него несомненной эстетической ценностью: он может найти богатые «материалы» для своих созданий в окружающей его действительности и еще более — в человеческой истории, потому что «где же, как не в человечестве, наиболее проявляется всеобщая жизнь вселенной и, следовательно, что же, как не человечество, наиболее должно служить предметом поэтического вдохновения...» (I, 134—135). Более того, Белинский с самого начала провозгласил в качестве исходного положения и девиза один из тезисов, которыми завершил свою докторскую диссертацию Надеждин: «Ubi vita, ibi poesis» (*134*, 147). «...*Где жизнь, там и поэзия*»,— убежденно говорит Белинский и прибавляет: положение это настолько несомненно, что следует признать его *аксиомой* (I, 134).

Воздействие идей эстетического учения Гегеля осложнило, но не изменило изначальную концепцию Белинского. Согласно Гегелю, прекрасное есть «абсолютная идея», точнее — ее «чувственное явление, чувственная видимость». Явление идеи в природе — это ее «непреодоленное, ограничивающее инобытие», следовательно, ее «дефективное существование»; в искусстве же единство идеи и действительности достигает «полной адекватности». Поэтому подлинным предметом эстетики может быть признана только художественная красота (*47*, XII, 96—97, 115, 146, 287). Белинский, по словам Герцена, не только не превратился в ординарного последователя немецкого мыслителя, но «первый среди московских его приверженцев восстал если не против самого Гегеля, то хотя бы против способа толковать его» (*50*, VII, 236). В статьях 1838—1839 годов Белинский писал, что «видимая вселенная, будучи бесконечною, живет динамически и механически, сама не зная этого», и только в человеке творческий дух «проявляется свободно и сознательно». Однако и в природе «все прекрасно и премудро... и светлая речка, отражающая в своих струях голубое небо,— и безбрежный океан, поражающий душу человека чувством бесконечности; и капля росы, которая зыблется на цветке,— и лучезарная звезда, которая трепещет в дальнем небе!..». Конечно, это лишь «*нечто*, а не *все*», это только «уголок беспредельной вселенной». Что касается социальной действительности, то и здесь есть многое, обладающее несомненной эстетической ценностью: здесь действительным, а следовательно и прекрасным, является все, что можно назвать *положением* (утверждением) жизни. К «положительному жизни» можно отнести то, «в чем только есть движение, жизнь, любовь». Иначе говоря, прекрасными явлениями

«как в природе, так и в искусстве» следует признать такие, в которых «дух жизни стал видимою, очевидною действительностию» и проявился в ней полно и свободно (II, 287—288; III, 419, 438).

Прошел год, и Белинский сделал еще один шаг по пути к материалистическому осмыслению проблемы: «Много прекрасного в живой действительности, или, лучше сказать, все прекрасное заключается только в живой действительности»,— утверждает он. Действительность «прекрасна по своей сущности, по своим элементам, по своему содержанию», и в этом смысле ее можно сравнить с золотоносной рудой. Наука и искусство «очищают золото действительности, перетопляют его в изящные формы»; их назначение состоит в том, чтобы помочь людям «овладеть» красотой жизни «в нашем разумении» (IV, 489, 491). Здесь и в дальнейшем термином «изящное» Белинский обозначает красоту художественную, включая в это понятие как «прекрасные по идее и сущности» явления жизни, изображенные искусством (V, 259), так и правдивое критическое изображение «грязных сторон» действительности, возведение их «в перл создания» (VI, 359). В последнем случае предмет изображения «сам по себе не может доставлять наслаждения», однако мы восхищаемся мастерством, художественной трактовкой изображаемого и потому испытываем чувства неоднородные: это «наслаждение эстетическое, а не психологическое» (X, 304).

Помимо эпистемологического смысла высказывания Белинского о природе прекрасного в статьях 40-х годов имели смысл полемический: противоположить мнению эпигонов романтической эстетики, будто все земное лишено «чистой и полной красоты» (*116*, 20), тезис об эстетической ценности жизни и реалистического ее отображения. Он убежденно утверждал: «Поэзия не в одних книгах: она в дыхании жизни, в чем бы ни проявлялась эта жизнь — в природе, в истории или в частном быте человека». Само искусство — это «*творческое воспроизведение действительности, как возможности*»; поэтому для искусства в реальной, живущей красоте не только источник содержания, но и родник вдохновения и условие возможного совершенства. Более того, «чего не может быть в действительности, то не может быть и поэтическим» (VII, 94).

Мы видели, что изначальные понятия Белинского складывались под воздействием идей русской просветительской эстетики. Отметим и другую благотворную преемственность.

Утверждая: «Для истинного художника — где жизнь, там и поэзия», Белинский напоминал, что этот основополагающий принцип реалистического искусства впервые высказан Пушкиным, указавшим на естественную, невыдуманную красоту жизни, которую нужно уметь открыть: «...прекрасная природа была у него под рукою здесь, на Руси, на ее плоских и однообразных степях, под

ее вечно серым небом, в ее печальных деревнях и ее богатых и бедных городах. Что для прежних поэтов было низко, то для Пушкина было благородно; что для них была проза, то для него была поэзия» (VII, 331, 337).

В подтверждение истинности своей концепции Белинский указывает также на стихотворения А. Майкова «Октава» и «Искусство». Он говорит, что это своеобразная, изложенная языком поэзии «глава эстетики», которую ни один ученый эстетик «не усомнится перенести в свою книгу для яснейшего подтверждения доказательства своих понятий об искусстве, если только его понятия об этом предмете верны».

Гармонии стиха божественные тайны
Не думай разгадать по книгам мудрецов:
У брега сонных вод, один бродя случайно,
Прислушайся душой к шептанью тростников,
Дубравы говору; их звук необычайный
Прочувствуй и пойми... В созвучии стихов
Невольно с уст твоих размерные октавы
Польются, звучные, как музыка дубравы.

В этих строках, замечает Белинский, высказано «глубоко жизненное, поэтически верное начало». Смысл его в том, что «природа есть наставница и вдохновительница поэта... Каждый человек начинает с того, что непосредственно поражает его ум формою, краскою, звуком; а природа полна форм, красок и звуков. Поэт — существо, которое наиболее испытывает на себе непосредственное влияние явлений природы...» (VI, 13—14).

Белинский полагает, что отраженность, производность художественной красоты, ее вторичность по отношению к красоте жизненной проявляется не только в индивидуальном творческом развитии, но и в истории искусства в целом. Античные ваятели потому только и могли создавать столь совершенные, исполненные «идеальной красоты» статуи, что «и на площадях, и на улицах, и на рынках беспрестанно встречали то мужчин с головою Зевеса, с станом Аполлона, то женщин с выражением величаво-строгой красоты Паллады, с роскошными формами Афродиты или обаятельною прелестью харит». Он утверждает, что даже в окруженном нимбом святости лике мадонны итальянские живописцы воспроизводили вполне реальный этнический тип, который «видели беспрестанно в прекрасных женщинах своего богатого красотою отечества» (VII, 267).

Начиная с «Видения Рафаэля» В. Вакенродера (*29*) приверженцы трансцендентальной эстетики обращались к образу Сикстинской мадонны, чтобы утвердить постулат об имманентности художественной красоты. В свое время Жуковский в очерке-этюде «Рафаэлева мадонна» истолковал акт творчества как откровение,

даруемое свыше, когда поэту, блуждающему в темной области земной, является *гений чистой красоты* (*65*, 243—244). Русскими идеалистами 30—40-х годов этот очерк воспринимался как «лучшая лекция практической эстетики» (*67*, 10). В наукообразном виде концепцию Жуковского излагали М. Розберг (*177*, *25*) и С. Шевырев (*220*, 105—106). В то же время в этой своеобразной рафаэлиаде Белинский мог встретить совершенно иную точку зрения. «Рафаэлева мадонна,— говорил архитектор М. Захаров,— обличает в ее творце глубокого наблюдателя красоты в природе». Он высказал даже еретическое предположение, что вообще все женские образы Рафаэля вполне могли быть сублимированными моделями натурщиц (*66*, 10—11). Такое же мнение высказал Герцен в статье, высоко оцененной Белинским (*50*, III, *35*).

Таким образом, истолкование этого шедевра Высокого Ренессанса приобрело принципиальный смысл и служило обоснованию диаметрально противоположных концепций эстетического идеала. Вот почему Белинский немедленно после посещения Дрезденской галереи изложил свою антиромантическую трактовку знаменитого полотна Рафаэля в одном из писем, а по возвращении в Россию нашел необходимым высказать ее печатно. «Кто не помнит статьи Жуковского об этом дивном произведении... Кто, стало быть, не был уверен, как в несомненной истине, что это произведение по превосходству романтическое, что лицо мадонны — высочайший идеал той неземной красоты, которой таинство открывается только внутреннему созерцанию...». В действительности же «мадонна Рафаэля и мадонна, описанная Жуковским под именем Рафаэлевой,— две совершенно различные картины, не имеющие между собою ничего общего...». Все необъяснимое, мистическое, неземное привнесено идеалистической установкой: в образе Сикстинской мадонны нет «ни тени неуловимого, таинственного, туманного, мерцающего... напротив, во всем такая отчетливая, ясная определенность, оконченность». Это доказывает, заключает Белинский, что творчество Рафаэля, как и других художников Возрождения, отнюдь не укладывается в представление об искусстве «чистом, отрешенном, безусловном, или, как говорят философы, *абсолютном*». Многие из тех полотен, в которых разрабатываются библейские сюжеты, лишь по-видимому религиозны, а на самом деле предмет их — «красота как красота, больше в пластическом или классическом, нежели в романтическом смысле этого слова» (X, 307—309).

Представления о генезисе прекрасного в искусстве всегда с необходимостью связаны с понятиями о природе эстетического идеала.

Согласно учению Шеллинга, идеал производен от абсолютной идеи; связь здесь не только лексико-этимологическая, но и субстанциальная: эстетический идеал возникает в результате «созер-

цания первообраза красоты», точнее, отдельных идей или универсумов, которые доступны духовному взору художника (*236*, 68). И автор «Системы трансцендентального идеализма» и ортодоксальные приверженцы этой системы в России не допускали мысли об отражении в идеальных образах искусства реальной действительности: так, Н. Полевой полагал, что «идеал изящного» вторичен по отношению к «Идеалу идеалов» (*161*, 321), а И. Кронеберг разъяснял, что облик совершенного человека изначально «существует в духе нашем» (*88*, 244).

Внимательное прочтение телескопских статей Белинского обнаруживает и воздействие концепции Шеллинга и то, как противилась доктрине трансцендентализма его движущаяся эстетика. В его понимании идеал — это творческая идея, развившаяся в сознании художника и силою его фантазии «облекшаяся в живые образы» после того, как концепция будущего произведения выношена им и «прояснилась перед его глазами». В этом смысле идеал является детищем художника, которое он выносил в «сокровенном святилище» своего воображения. Однако сама идея, давшая начальную жизнь этому процессу, все-таки не есть собственное его творение: она непроизвольно возникает в его чувстве в минуты вдохновения, когда он пребывает в состоянии «вещего, пророческого сна». Его воображение — плодородная почва, в которую неведомая рука забросила зерно, а он это зерно взрастил (I, 286—287).

Как можно видеть, стремление уяснить активную роль сознания художника сдерживается здесь идеалистической посылкой, согласно которой процесс творчества имеет бессознательно-страдательный характер. В свою очередь такое представление вступает в противоречие с собственной концепцией Белинского, согласно которой поэт может «пересоздавать жизнь *по собственному идеалу*, зависящему от образа его воззрения на вещи, от его отношений к миру, к веку и народу, в котором он живет» (I, 262. Курсив мой.— *П. С.*). В последнем высказывании идеал мыслится не как нечто производное от недетерминированной ничем, кроме самой себя, идеи красоты, но как *требование*, формирующееся в сознании художника в зависимости от его мировоззрения и под воздействием исторических обстоятельств.

Наконец, в ранних статьях Белинского мы встречаемся и с таким смысловым наполнением термина *идеал*, когда он оказывается синонимом понятия *художественный образ* (в таком случае это «поэтический синтез» идеи и ее пластического облика, независимо от того, является ли персонаж прекрасной или безобразной человеческой личностью). Содержание идеала в этом варианте мыслится как характер, а он всегда детерминирован социально-историческими условиями его формирования и развертывания. И вот,

говоря о том, что В. Скотт «начертал живой идеал средних веков», Белинский поясняет: это значит, что английский романист сумел схватить ту «живую идею», которую его народ «выразил собою» в эту эпоху своей истории (I, 134, 183). Так оказывается, что идеал является не непосредственным созерцанием вневременной идеи, а художественным воспроизведением ее конкретно-исторического инобытия.

В эстетическом учении Гегеля Белинский встретился с таким пониманием проблемы идеала, которое подтверждало ранее сложившиеся у него самого представления. Гегель назвал *нелепой* теорию, согласно которой «должна иметься лишь одна высшая, совершенная красота», образующая «идеал как таковой». Красота идеала, разъяснял он, «как раз в том и состоит, что она есть не чисто всеобщая норма, а по существу обладает индивидуальностью и потому также особенностью и характером» (*47*, XIII, 295). Идеал — это творящая идея, вступившая в «непосредственное единство с действительностию», так что и она сама и ее «конкретная действительность» дошли «до полной адекватности друг другу». Поэтому в искусстве идеал возникает не только тогда, когда художник достигает совершенства в образном раскрытии идеи прекрасного, но также и тогда, когда постигает истину в изображаемых жизненных явлениях и, отбросив все случайное, «сводит внешнее существование к духовному», так что это внешнее становится раскрытием внутреннего (*47*, XII, 78, 159).

В статьях Белинского 1838—1839 годов содержатся аналогичные определения. «Идеал,— поясняет он,— есть общая (абсолютная) идея, отрицающая свою общность, чтобы стать частным явлением, а ставши им, снова возвратиться к своей общности»; создавать идеал, или, говоря иначе, «идеализировать действительность», означает «в частном и конечном явлении выражать общее и бесконечное, не списывая с действительности какие-нибудь случайные явления, но создавая *типические* образы, обязанные своим типизмом общей идее, в них выражающейся» (III, 435—436). В дальнейшем, в статьях 40-х годов, Белинский сохранит, наряду с другими смысловыми вариантами, также и такое наполнение термина *идеал*: это типический образ, создавая который, художник, глубоко проникнув в явление, характер, историческую эпоху, событие, раскрыл их сущность и воплотил их в индивидуальном облике (например, VI, 526; IX, 351).

И все-таки при всей ироничности, с которой относился Гегель к романтическим представлениям об идеале, и в его собственном учении сохранялся элемент трансцендентализма, так как идеал остается у него онтологически связанным с абсолютной идеей, а человек оказывается лишь сосредоточием идеала, а не его творцом (*47*, XII, 250). Гегелевская философия истории не допускала,

что люди могут творить свои идеалы и в соответствии с ними стремиться к изменению действительности. Согласившись с Гегелем, что мир и отдельный человек управляются в своем существовании и совершенствовании некой идеальной силой, действующей по законам, которые можно попытаться познать, но в разумности которых нельзя усомниться, Белинский с необходимостью должен был прийти к выводу, что люди не могут и не должны пытаться противопоставить этой непогрешимо разумной силе свои представления о желаемой действительности, свои интересы и требования. Справедливо полагая, что составление идеального облика человека путем «собирания в одно лицо» отдельных уже имеющихся элементов «не может не быть механическим» (что в свой черед «противоречит динамическому процессу творчества»), он вместе с тем утверждает, что идеал не может быть также и «воображением того, чего и нет и быть не может, т. е. мечтою, или украшенною природою и усовершенствованными людьми — людьми не как они суть, а какими будто бы они должны быть» (III, 435). В этом категорическом утверждении поставлены в один ряд явления дурной идеализации (присущей поэтике нормативистов) и прогностическая функция идеала.

Первым шагом к новому циклу размышлений о проблеме идеала явился вывод Белинского в одной из статей конца 1840 года, что художник, как представитель наиболее активной части человечества, «не раб действительности, а творец» — в том смысле, что он «вносит в нее свои идеалы и по ним преображает ее» (IV, 493).

В 40-е годы Белинский мыслит идеал как категорию не только эстетическую (идеал красоты, идеал художественного совершенства), но и этическую («идеал человека» — VII, 399), философскую («идеал истины» — VII, 555), социологическую («идеал общественной жизни» — IV, 467). Во всех смысловых вариантах это всецело творение суверенной человеческой мысли*. Согласно гегелевскому пониманию, «субстанциальное содержание идеала» уже дано, уже имеется до того, как, воплощаясь в сознании человека, его характере и деятельности, оно «становится особенностью и, значит, ограниченностью» (47, XII, 163). Согласно пониманию Белинского, идеал — это представления о возможных и долженствующих быть достигнутыми качествах искусства, совершенных состояниях человека и общества. Представления эти порождаются

* В начале 40-х годов Белинский еще придерживался гегелевской точки зрения на генезис идеала, хотя подверг критике гегелевскую систему в целом. Так, он говорит, что жизненные реалии — это «понятия, воплотившиеся в живые образы,— из мира возможности и идеалов перешедшие в мир действительности» (VI, 274). Но это остаточно-идеалистическое представление не мешает ему мыслить сам идеал как «действительность в возможности» (VI, 68).

отражающим и оценивающим социальное бытие личностным и общественным сознанием.

Диалектический и в существе его материалистический подход Белинского проявился прежде всего во взгляде на сущность «идеальной красоты» в искусстве. Он говорит, что живописец (сколь бы ни была развита у него способность к творческому воображению и преображению), «творя идеальную красоту, все-таки нуждается, во время своей работы, в образце действительности»; подобно этому «и для великих поэтов образцом их идеальных созданий служит тоже окружающая их действительность» (VII, 267). Вместе с тем, в отличие от поздних представителей рационалистической школы, разделявших наивно-материалистический взгляд, согласно которому «свобода художеств состоит в способности выбирать изящное в природе» (*95*, 17), Белинский разъясняет, что идеалы — «не произвольная игра фантазии, не выдумки, не мечты; и в то же время идеалы — не список с действительности, а угаданная умом и воспроизведенная фантазиею возможность того или другого явления». Следовательно, идеальное представление и изображение в искусстве — это всегда отображение жизни, ее познание и творческое ее преображение в соответствии с замыслом. В последнем из приведенных высказываний речь идет о гносеологическом аспекте реалистических художественных обобщений, основанных на проникновении в существо жизненных явлений и характеров, на осмыслении социально-психологических закономерностей, управляющих человеческим бытием. В этом контексте идеализация понимается как осуществление в творческом изображении *«возможности, скрывавшейся в самой действительности»* (VIII, 89. Курсив мой.— *П. С.*).

Что касается идеалов собственно эстетических, то здесь выявление возможностей, скрывающихся в действительности, предстает как процесс самоотражения в искусстве человечества, изменяющего представления о самом себе в зависимости от своего нравственного и духовного «возраста» (V, 239). Античные художники открыли и опоэтизировали в искусстве совершенство человеческого пластического облика, средневековые — красоту внутреннюю, духовную, но при этом их религиозное сознание исказило человеческую природу мистицизмом и обратило прекрасное в тень, в призрак. Современное понятие выше этих крайностей: «оно не удовлетворяется красотою, которая только что красота и больше ничего... но оно также далеко и от бесплотного идеала средних веков» — оно основано на представлении о красоте неповторимой, красоте как «выражении определенного характера» (VII, 156, 162).

Диалектичность и историзм мышления Белинского с особой силой проявились в его размышлениях о роли идеала в развитии общественного сознания.

Революционный демократ 40-х годов сознавал, что и в буржуазной Европе и в дворянской России идет отмирание устоявшихся социальных устройств и отношений, что он живет в одну из тех «переходных эпох», когда «старое или сокрушается с грохотом, или подтачивается медленно». Он был убежден, что в эту эпоху «всеобщего разложения элементов, которые дотоле составляли жизнь обществ, в эпоху отрицания старых начал, на которые опиралась эта жизнь, в эпоху всеобщей тоски по обновлении и всеобщего стремления к новому идеалу *можно предчувствовать и даже предвидеть основание будущей эпохи*. . .». Возникновение идеальных требований свидетельствует о неостановимой работе революционных сил и становлении революционного сознания: «разрушение старого всегда совершается через появление новых идей»; с другой стороны, в силу той же закономерности общественное самодовольство и сопутствующее ему «полное примирение с тем, что есть и как есть», свидетельствуют о приближающейся «смерти общества». По этой именно причине в обществах, изживающих себя, «нет криков и воплей на недостаточность настоящего, нет новых идей, новых учений, нет страдальцев за истину, нет борьбы,— все тихо под зеленою плесенью гниющего болота» (VIII, 280—281, 284, 317. Курсив мой.— *П. С.*).

В годы жестокой реакции, казавшиеся глухой порой исторического безвременья, революционный демократ высказал материалистическую по гносеологическим посылкам и оптимистическую по идеологическому смыслу убежденность в том, что для «умов мыслящих и способных проникать в сущность вещей... настоящее историческое положение человечества, как ни безотрадно оно, представляет все элементы и все данные, на основании которых самые смелые мечты в настоящем становятся в будущем самою положительною действительностью» (VII, 46). Это опережающее ви́дение может оказаться практически ценным и действенным при условии, что «посылки к будущему состоянию человечества» будут строиться не в результате утопического фантазирования, а на основе изучения «его настоящего состояния» (VI, 96).

Источником оптимистического мироощущения для самого Белинского являлись признаки становления революционных сил русского общества, которым предстояло возглавить дело освободительного движения на новом его этапе. Он говорил о младших своих современниках, что они являются «гостями настоящего» и в то же время уже и «хозяевами будущего»; более того, они сами представляют собою «зародыш будущего, которое должно сделаться настоящим» (IV, 79). В эстетическом учении Белинского такая убежденность и такое понимание прогностической роли идеала образуют предпосылку к обоснованию прогностической функции реалистического отображения жизни во всей ее истине.

Трагическое

К сосредоточенно-углубленному рассмотрению категории трагического и сопряженных с нею понятий Белинский обратился в статьях и письмах 1838—1839 годов под воздействием идей гегелевской философии истории. Он исходил тогда из представления о предопределенности мирового исторического процесса саморазвитием «абсолютного духа» и, размышляя над неумолимыми объективными законами, управляющими судьбами целых обществ и отдельных личностей, истолковывал трагическую коллизию как столкновение интересов отдельного человека с жестоким диктатом «разумной действительности»: «Личное свободное стремление, не примиренное с внешнею необходимостию, вытекающею из жизни общества, производит коллизии. Это для нас то же, что fatum древних» (XI, 285). Из такого понимания с неизбежностью вытекал квиетический по смыслу взгляд на отношение свободы и необходимости: «Наша воля должна состоять в сознании необходимости всего и свободной покорности всему, чего не миновать» (XI, 307).

Стремясь избежать пессимистического вывода о неизбежной порабощенности личности и полной ее пассивности, Белинский оставляет возможность для достижения гармонии «субъективного человека с объективным миром», а следовательно, и гармонии личностного сознания: человеку нужно понять, что его индивидуальное сознание и бытие должны управляться теми же законами абсолютного разума, которые правят действительностью, его окружающей; он не должен расходиться с ними,— тогда окажется, что «этот объективный мир требует от него того же самого, чего и он требует для себя от объективного мира...». Трагическое «распадение» с действительностью и самим собой возникает лишь вследствие непостижения затаенного разумного смысла всего совершающегося в мире, неспособности подняться над личными своими интересами, побуждениями и страстями, следовательно — в результате нарушения человеком «высшего нравственного закона».

Гибель героя в трагедии, разъясняет Белинский, представляет собою высокопоучительный акт действия этого высшего закона, «отмщающего за свое нарушение». Трагедия примиряет с необходимостью тем способом, что подает «великий и поразительный пример процесса осуществления развивающейся идеи». И для того чтобы преподать этот впечатляющий «урок нравственности», мировая судьба (а вслед за нею и великие трагики) избирает в качестве «очистительных жертв, которыми искупается истина», таких людей, которые способны осознать свою вину и в самих душах которых поэтому «кроется возможность трагической коллизии». Эти люди — «сосуды духа». Таков Отелло, который пал под

тяжестью совершенной им ошибки; таков Андрий в повести «Тарас Бульба», который «сам свой судья и свое наказание» (III, 445—446) *.

И все-таки, несмотря на все поиски предустановленной гармонии, образ объективного мира оказывался зловещим и враждебным человеку. «Действительность,— читаем мы в письме Белинского от 10 сентября 1838 года,— есть чудовище, вооруженное железными когтями и железными челюстями: кто охотно не отдается ей, того она насильно схватывает и пожирает» (XI, 285). Рассуждения о необходимости согласиться с неизбежностью носили поэтому оттенок ригористичности, а доказательства утешительной возможности достигнуть единства с миром основывались на скрытой тавтологии. Объясняется эта противоречивость тем, что (как позднее признается сам Белинский) его философское примирение с разумной действительностью было насильственным.

В силу этого, а также по той причине, что Белинский, впав в «гегелизм», оставался во многом верен самому себе, в его статьях 1838—1839 годов содержатся примечательные расхождения с Гегелем.

Они заметны уже в статье 1838 года, посвященной толкованию образа Гамлета. Первоначально Белинский, как и Гегель, придерживался гётевской точки зрения, согласно которой Шекспир «хотел изобразить *великий подвиг, возложенный на душу, еще для него не созревшую*» **. Но после того как Мочалов, по свидетельству Белинского, гениально растолковал Гамлета и «бросил новый свет на это создание», он изменил свою точку зрения. Гегель считал, что Гамлет «является практически слабой натурой, прекрасной, углубленной в свои внутренние переживания душой, которой трудно решиться выйти из этой внутренней гармонии» (47, XII, 235). Белинский же пришел к выводу, что сомнения и колебания шекспировского героя порождены как раз тем, что он вышел из состояния первоначальной «бессознательной гармонии и самонаслаждения духа в дисгармонию и борьбу, которые суть необходимое условие для перехода в *мужественную* и *сознательную* гармо-

* Предметом художественной разработки в трагедии, прибавляет Белинский, может оказаться также «противоречие явления с его собственной сущностью» — при условии, что это противоречие «выразится в герое, долженствующем осуществить нравственный закон». Именно с такого рода трагическим самоуничтожением сталкиваемся мы в поэме «Цыганы»: Алеко обладает глубокой душой, сильными страстями и волей, но характер и действия его обнаруживают «противоречие идеи с формою». Он «враждует с человеческим обществом за его предрассудки... за его стеснительные условия и между тем сам вносит... эти стеснительные условия к полудиким детям вольности...» (III, 448—449).

** Цитирую это место из романа Гёте «Вильгельм Майстер» по раннему русскому переводу, которым, вероятно, пользовался Белинский («Моск. вестник», 1827, ч. 1, с. 226).

нию...». Он подчеркивает при этом, что внутренний конфликт в сознании и душе Гамлета порожден общей трагической ситуацией мира. «...Что привело его в такую ужасную дисгармонию, ввергло в такую мучительную борьбу с самим собою?» — спрашивает он. И отвечает: «...*несообразность действительности с его идеалом жизни*: вот что» (II, 293).

Примечательно и другое расхождение Белинского с Гегелем. Величие классической греческой трагедии состоит, по Гегелю, в том, что ее герой, будучи побежден судьбой, говорит: «Да, это так!» Тем самым он добровольно «отказывается от того, чего его лишают» (*47*, XII, 161). Белинский тоже восхищен величием духа античных героев, но трактует смысл их мужественного стоицизма иначе: судьба, эта «неотразимая, враждебная сила», тяготела в сознании греков и миропорядке, ими мыслимом, не только над смертными, но даже над самими богами — и однако «свободный грек не преклонился, не пал перед этим страшным призраком, а в великодушной и гордой борьбе с судьбою нашел свой выход и *трагическим* величием этой борьбы просветлил мрачную сторону своей жизни; судьба могла лишить его счастия и жизни, но не унизить его духа, могла сразить его, но не победить» (III, 424). И если, обращаясь к литературе нового времени, Белинский удивляется величию духа тех, кто способен победить самого себя и, отказавшись во имя торжества нравственного закона «от того, что составляло условие, сферу, воздух его жизни», в молчании нести бремя трагического несчастия, то все-таки он признает, что если бы не возникали противоречия между обезличенным нравственным законом и собственными целями, стремлениями и страстями живых людей, «то не было бы и жизни» (III, 445—446).

Следовательно, уже в статье, создававшейся осенью 1839 года, содержатся положения, свидетельствующие о неорганичности для мироотношения Белинского фатализма и квиетизма. А вскоре после того, в письмах конца 1840 — начала 1841 года, Белинский восстал против постулата, согласно которому человеческая личность — только «средство для мгновенного выражения общего», беззащитная жертва миродержавного промысла, пассивное орудие предопределенного свыше хода истории. Издеваясь над «философским филистерством» Гегеля, обожествившего отвлеченную Allgemeinheit, он объявил, что отныне ненавидит гнусную действительность, в которой «все человеческое, сколько-нибудь умное, благородное, талантливое осуждено на угнетение, страдание», и отвергает философские системы, неспособные указать путь к счастью для каждого человека, для каждого из его «братий по крови» (XI, 577; XII, 22—23). Иронизируя над определениями, еще недавно казавшимися ему самоочевидными, он восклицает в письме, относящемся к середине 1840 года: «Трагическое заключается в кол-

лизии страсти с долгом, для осуществления нравственного закона. Для этого избирается герой, благороднейший сосуд духа, как самый жирный баран для заклания... закон-то, осуждающий на страдание повинующегося ему так же, как и неповинующегося, закон-то этот, о Боткин! я и ненавижу и презираю. Общее — это палач человеческой индивидуальности» (XI, 538—539).

Конечно, для того чтобы перейти от освобождающей иронии к построению концепции, отвечавшей новым убеждениям, Белинский должен был проделать мыслительную работу по пересмотру понятий и определений, установившихся в эстетике со времени шеллингианцев.

Шеллинг, «конструируя трагедию по ее сущности», исходил из положения, что «необходимость предопределяет несчастье», а человеческая личность «*добровольно* принимает это несчастье в его необходимости». В результате личность, оставаясь свободной, «все же ставит себя в положение, равное необходимости»; благодаря этому «отвага и величие мысли побеждают несчастье и свобода выходит из этой борьбы, грозящей уничтожить субъект, в качестве абсолютной свободы, для которой не существует борьбы» (*236*, 398). У немецких последователей Шеллинга Ф. Аста и К. Бахмана (их работы переводились на русский язык во второй половине 20-х — начале 30-х годов) эта концепция была осмыслена в духе католического квиетизма и фатализма (*9*, 72—73; *14*, II, 129—136). Современные Белинскому теоретики и критики из реакционного идеологического лагеря в свою очередь придали этой концепции официозно-охранительный смысл, истолковав ее применительно к общественной ситуации николаевской России (*176*, 58; *200*, 360—371).

Однако в предыстории истолкования смысла трагической судьбы Белинский мог обнаружить иную концепцию. Уже в просветительской эстетике преддекабристских лет возникло стремление обосновать правомерность борьбы человеческой личности с довлеющей над нею слепой необходимостью. Современный человек, говорилось в трактате С. В. Смирнова «О главных силах трагедии» (1819), не может смириться с тем, что «верховная воля богов, часто странная, несправедливая и жестокая, управляла всем на земле»: ведь если он будет «слепо верить в необходимость», то для него не будет существовать «ни прав, ни обязанностей», и его собственная мудрость окажется бесполезной (*188*, 48—49).

В 1825 году был опубликован трактат А. Мещерского, в некоторых положениях которого явственно угадывались аллюзии на трагическую ситуацию русской действительности этой поры. Источник трагических коллизий Мещерский видел в неустройстве «земных отношений», в повсеместном «раздоре между желаниями

и действительностию» и препятствиях, возникающих на пути к осуществлению «самых благих намерений». Величайшим из трагических героев он считал эсхиловского Прометея, который вопреки запрету «властолюбивого Юпитера» решается облагодетельствовать род человеческий и в этом стремлении проявляет собственную «непобедимую волю», презирая угрозы и мучения. Если судьба предстает у Эсхила «в виде ужасном и грозном,— замечал автор трактата,— то и сила свободы у него есть сила исполинская» и проявляется она в «действительной борьбе с судьбою» (*117*, 40, 47).

В том же году, незадолго до восстания на Сенатской площади, вышел в свет «Опыт науки изящного» А. Галича. Идеологи декабризма, провозгласившие необходимость революционного действования, внесли новый смысл в понятие трагической судьбы: для них это не обреченность быть пассивным орудием провидения, но готовность к жертве сознательной, добровольной и оправданной тем, что гибель героев возвещает начало открытой борьбы против господствующего деспотизма. Дух декабризма сказался на концепции трагического в трактате Галича, отстаивавшего неотъемлемое право личности вести борьбу во имя возвышенных идеалов. Трагедия, разъяснял он, «показывает в живом примере... *действие* свободной воли как самостоятельной силы... не только против случайного стечения обстоятельств, но и против самой судьбы, дознанной в неисповедимом, таинственном ходе ее *могущества* и *смотрения*». Трагический герой отличается возвышенностью духа и характером, позволяющим ему действовать «решительно и с сознанием... в виду благ, которые герой ценит дороже жизни»; в силу этого он остается великим «не только в страданиях, но и в самом падении». И если в греческой трагедии сила судьбы «преобладает над свободою и личным характером героя», то в новейшей трагедии «сила последних (т. е. свободное стремление и воля человека.— *П. С.*) преобладает над судьбой» (*44*, 188—189, 191).

Представления революционного демократа 40-х годов о роли свободной человеческой личности в возникновении трагических коллизий внутренне преемственны по отношению к идеям русской эстетики декабристской поры.

В статьях 1841 — начала 1842 года он определяет коллизию как «сшибку» естественных устремлений человека с «непреоборимым препятствием» и замечает, что, хотя герой не может «ни произвесть, ни предотвратить» обстоятельств, образующих трагическую ситуацию, однако возникновение коллизии зависит «единственно от свободной воли героя». Следовательно, поскольку главным и решающим в возникновении коллизии являются сознание человека и его характер, само трагическое событие может «приуго-

товляться волею героя». В качестве соответствующей парадигмы Белинский рассматривает трагедии «Макбет» и «Отелло», в которых видит «совершеннейшие образцы коллизии как драматической сущности»: именно воля Макбета «родила событие, но не событие дало направление его воле»; что касается Отелло, то, хотя событие «вышло не из его воли или сознания, тем не менее он сам способствовал его совершению» (V, 19—22).

С осмыслением суверенной роли человеческой личности в возникновении коллизии связано размышление Белинского о нравственных свойствах трагического героя. На вопрос «Что делает человека героем?» он отвечает: «...неизменная возможность трагической гибели, этот *пафос к идее*, простирающийся до веледушной готовности *смертию запечатлеть ее торжество*, принести ей в жертву то, что дается на земле только раз и никогда не возвращается, и чего, следовательно, нет драгоценнее — жизнь...» (VI, 18—19. Курсив мой.— *П. С.*). Из представления об особенных свойствах сознания и характера трагического героя следует, что только «человек высшей природы» (не социальной касты, не сословия.— *П. С.*) и его судьба могут стать предметом трагедии, так как к решению «великих нравственных задач» бывают призваны люди, «олицетворяющие собою субстанциальные силы, которыми держится нравственный мир». Если бы Антигона приняла решение преступить законы полиса и предать земле тело Полиника, «не зная, что ее ожидает за это неизбежная казнь, или без всякой опасности подпасть казни, ее действие было бы только доброе и похвальное, но обыкновенное и не героическое действие» (V, 54—55). Следовательно, подлинно трагической героиней Антигону делает именно сознательная решимость пожертвовать своей жизнью ради того, что она считает высшим нравственным долгом.

Итак, по мысли Белинского, в трагической ситуации обнаруживаются и развертываются потенциальные духовные силы человека, а трагическую коллизию образуют не только социальные противоречия, но и человеческие стремления, идеи, страсти, воля. В этом смысле коллизия — это *характер в действии*. Существует поэтому внутренняя зависимость между нравственным достоинством личности героя и идейно-эстетической значимостью возникающего противоречия: «Великая мысль,— замечает Белинский,— является в действительности двойственно — комически и трагически, смотря по личным качествам людей, в которых она выражается». Если «дурная страсть», захватывая человека ничтожного, воспринимается как явление забавное или отвратительное, то в человеке, обладающем характером значительным, сильным, она «служит для людей трагическим уроком, потрясающим душу» (VII, 387).

Сопоставляя круг представлений Гегеля и Белинского о генезисе и видах трагических коллизий, можно увидеть, что русский мыслитель обратил внимание на ранее не исследованную сферу трагического. Причина этому не только в различном социально-историческом и художественном опыте, который они обобщали, но также и в идеологических позициях, в свойственных каждому из них ценностных ориентациях.

Согласно классификации трагических коллизий, которую мы находим у Гегеля (47, XII, 217—221), первый их разряд составляют столкновения «природные», то есть такие, которые имеют своим источником не зависящую от людей предопределенность: это неуправляемые страсти, династическое право и основанная на нем борьба за престолонаследование и т. п. У Белинского мы также находим анализ коллизий, в возникновении которых участвует внешняя для человека предопределенность, но его внимание при этом привлечено к их социально-актуальному аспекту. Его интересуют коллизии, проистекающие из противоречия между стремлением к активному действованию и невозможностью осуществить желаемую значительную цель. С этой точки зрения он считал характерной судьбу Ивана Грозного, который был «великим человеком, но только не вовремя, слишком рано явившимся России,— пришедшим в мир с призванием на великое дело и увидевшим, что ему нет дела в мире». Это был гений, которого исторические обстоятельства его времени лишили «всякой возможности пересоздать действительность». Жестокая тирания Грозного находит свое объяснение в том, что «эта сильная натура, этот великий дух поневоле исказились и нашли свой выход... только в безумном мщении этой ненавистной и враждебной им действительности». Поэтому «из всех жертв его свирепства он сам наиболее заслуживает соболезнования» (IV, 505). Зеркально противоположной представлялась Белинскому судьба Бориса Годунова, который, обладая великим умом, поднялся над многими предрассудками своего времени, понял «необходимость опереться преимущественно на любовь народа», но тем не менее все-таки не смог преобразовать Россию. Трагическая ситуация возникла здесь по той причине, что у Годунова «не было гениальности,— тогда как судьба поставила его в такое положение, что гениальность была ему необходима» (VII, 522).

Второй класс, согласно гегелевской типологии, составляют коллизии «духовные», то есть такие, которые целиком проистекают из человеческих побуждений и деяний и выражают собою расхождение человеческих интересов. Соответствующим общим определением, которое мы встречаем у Белинского, является следующее: «Драматизм, как поэтический элемент жизни, заключается в столкновении и сшибке (коллизии) противоположно и враж-

дебно направленных друг против друга идей, которые проявляются как страсть, как пафос» (VII, 507). Но если, по Гегелю, сущность подобного рода столкновений исчерпывается тем, что «человек вступает в борьбу с чем-то таким, что само по себе нравственно, истинно, свято, и тем самым навлекает на себя возмездие со стороны этого нравственного, истинного, святого» (47, XII, 218—219), то Белинский указывает на значительность «трагической сшибки двух равно разумных и великих, но на этот раз враждебных начал» (VI, 18). Другим типом конфликта, которого мы не находим в классификации Гегеля, является столкновение между героем, побуждения которого как раз и являются тем, что само по себе истинно и нравственно, и господствующим в мире беззаконием и деспотизмом. Именно такого рода коллизия лежит в основе «Песни про царя Ивана Васильевича...»: на одном полюсе — неограниченный во власти деспот, «который никого не пожалеет и не пощадит, даже за обиду, не только за гибель своего любимца, хотя бы этот был решительно виноват»; на другом — один из его подданных, который готов «постоять за правду до последнева», но при этом гордо отказывается открыть царю правду. Калашников «чует шелест шагов незримо следующей по пятам его судьбы». В свойственном ему сознании собственной правоты, а вместе с тем и предрешенности своей судьбы, делающей напрасной и оскорбительной всякую откровенность, Белинский увидел «высокую, трагическую черту» (IV, 508—509, 513—514).

Различия в представлениях русского и немецкого мыслителей о генезисе и природе трагических коллизий не могут быть исчерпаны типологическими соотнесениями. Важно видеть, что, в то время как Гегеля интересовала категория трагического в искусстве (причем взгляд его ретроспективен, так как он опирался на античных классиков и Шекспира), Белинского, вслед за декабристами и Пушкиным, более всего занимает русская национальная история, «трагические коллизии которой исполнены такого же глубокого смысла, как и потрясающей душу поэзии» (VII, 65), равно как и современная социальная действительность, которая постоянно заставляет его размышлять о «печальной судьбе человека вследствие противоречащих условий жизни» (VI, 18).

Гегель решительно отверг как «неэстетические» противоречия, порождаемые противоположностью между правами людей, предопределяемыми их сословной принадлежностью, и теми их интересами, стремлениями и требованиями, которые возникают вопреки социально приниженному их положению. Истинно свободное искусство, утверждал он, не должно знать подобных «злосчастных коллизий», поскольку мы встречаемся здесь с «необходимостью, против которой ничего не поделаешь». Причиной конфликта является в этом случае «прочно установившаяся неспра-

ведливость» (к числу такого рода несправедливостей Гегель относил и крепостное право, освященное законами и охраняемое государством), а необходимому «человек должен покоряться» (*47*, XII, 213—216). Именно эта отвергнутая Гегелем сфера трагического волновала предшественников и современников Белинского — от Радищева до писателей натуральной школы.

Примечательно, что Белинский обратился к этой «неэстетической» коллизии еще в студенческие годы, посвятив ей свою трагедию «Дмитрий Калинин». Заглавный персонаж ее, сын крепостной крестьянки, получил образование, недоступное для «низкого сословия». И вот человек из народа, перед которым открылся путь к духовному развитию и который осознал себя свободным, должен вновь стать рабом. Эта пьеса, юношески-наивная с точки зрения художественных ее особенностей, представляет интерес в качестве документа, отразившего начальный этап идейного развития Белинского. Один из ее персонажей, Сурский (которого Дмитрий посвящает во все перипетии своих душевных борений), видит единственно достойный выход в том самом примирении с неизбежным и в подчинении высшему нравственному закону (а заодно и законам сословной морали), о котором до Гегеля уже говорили Шеллинг и шеллингианцы. «...Где же познается истинное величие человека,— резонирует он,— как не в тех случаях, в коих он решается лучше вечно страдать, нежели сделать что-нибудь противное совести? Где же более обнаруживается нравственное могущество человека, как не в борьбе с судьбою... Кто дал тебе право нарушить законы твоего отечества, законы общества, среди коего живешь,— обычаи, освященные веками?..» Дмитрий Калинин убежденно отвечает на это: «Когда законы противны правам природы и человечества, правам самого рассудка, то человек может и должен нарушать их» (I, 434—435).

Всего лишь пять лет отделяют студенческую юность Белинского от тех дней, когда в Пензу дошли тревожные вести о катастрофе на Сенатской площади. Деятельность его относится к последекабристской эпохе первого периода освободительного движения, для которой характерна «трагическая коллизия между исторически необходимым требованием и практической невозможностью его осуществления» (*1*, I, 31—32). Многие страницы его писем посвящены размышлениям о «проклятых противоречиях» этой поры, безвыходном положении миллионов «белых негров», о бесправии русских писателей в условиях цензурных и полицейских гонений, наконец, о читателях, душевное состояние которых «определяется положением русского общества, в котором кипят и рвутся наружу свежие силы, но, сдавленные тяжелым гнетом, не находя исхода, производят только уныние, тоску, апатию» (X, 217).

О глубинной трагической коллизии его времени в журнальных статьях он мог лишь исподволь упоминать. Именно так, «прикровенно», изъяснял он мысль о кричащем противоречии между скрытыми в «простом народе» духовными силами и его бесправным положением крепостного раба, угнетаемого помещиками, церковью, самодержавием. Вслушайтесь в народные песни, замечал он, и вы обнаружите в них «глубокую грусть при исполинской силе». Это парадоксальное сочетание знаменательно: оно «намекает на какое-то темное сознание (самим народом.— *П. С.*) противоречия судьбы народа с его значением» (IV, 422). И в другой статье: «Неопределенность общественных отношений, сжатая извне внутренняя сила всегда становят народ и человека в трагическое положение». А далее — еще более определенно: «Противоречие общественности с разумными потребностями и стремлениями человеческой натуры становит общество в трагическое положение. В нашей народной поэзии бездна трагических элементов, свидетельствующих о глубине и страшной силе русского духа, который, попавшись в противоречие, мстил и себе самому и всему окружающему» (V, 384, 446).

Явлением печально представительным, символизирующим положение и судьбу миллионов, была судьба А. В. Кольцова. К изданному Белинским первому собранию сочинений поэта он приложил биографический очерк, в котором писал о «чудовищном образе общества, которое в человеке не хочет признавать человека, но видит в нем только породу и касту или смотрит на него только как на работника, как на живой капитал, с которого некогда можно будет брать проценты...». Трагическая участь Кольцова, как и многих других известных или оставшихся в безвестности одаренных людей из народа, заключал он,— это «результат несовершенства человеческих обществ» (IX, 523).

Белинский использовал любую возможность, чтобы показать, что при всей запретности этой темы центральная трагическая коллизия русской действительности все-таки осмысляется русской литературой его времени: он отмечает, что «художественное, в полном смысле слова, воспроизведение трагической стороны жизни» составляет «главную силу таланта Достоевского»; указывает на скрытый в подтексте повести Герцена «Кто виноват?», но достаточно ясный читателю «трагический смысл» судеб ее героев; утверждает, что Антон Горемыка (персонаж одноименной повести Григоровича) — «лицо трагическое в полном значении этого слова» (X, 321, 347, 364). Во всех случаях это «маленькие люди», нисколько не напоминающие собою представителей «высшей человеческой природы», и тем не менее это подлинная сфера трагического, тем более значимая, что речь идет об участи миллионов.

Противоположность между «человеческим *началом*» и *уродливой* «общественностью», которая «дика, грязна, бессмысленна, но на стороне которой еще долго будет право силы» (XII, 142), породила характерный склад сознания и мироотношения, свойственный многим представителям дворянской интеллигенции 20—40-х годов. Белинский назвал их «героями своего времени» (позднее за ними закрепилось прозвание «лишние люди»). По выразительно-образному его определению, отличительные черты этих типических персонажей русской жизни и русской литературы — «разочарование, которому не предшествовали никакие очарования... апатия души во время ее сильнейшей деятельности... жажда деятельности, проявляющаяся в совершенном бездействии и апатической лени... старость прежде юности... дряхлость прежде силы» (VII, 375). Отмечая, что эти парадоксальные характеры были «не случайным, но необходимым, хотя и печальным явлением», он старался разъяснить, в чем состояла закономерность их возникновения. Об Онегине: «...эти существа часто бывают одарены большими нравственными преимуществами, большими духовными силами; обещают много, исполняют мало или ничего не исполняют. Это зависит не от них самих; тут есть fatum, заключающийся в действительности, которою окружены они, как воздухом, и из которой не в силах и не во власти человека освободиться» (VII, 469). О «лишних людях» конца 30-х годов: «Горе тем, кто является в эпоху общественного недуга» (IV, 519). О Печорине: это человек, «осужденный на внутреннюю и внешнюю бездейственность», в то время как для него «быть вне какой бы то ни было духовной деятельности — хуже, чем не жить... и вот является трагическая коллизия» (VI, 481—482).

Душевная неустроенность «лишних людей» была следствием общественной трагической ситуации: мучительная рефлексия приводила их к выводу о бессмысленности собственного бытия и неприложимости своих духовных сил, скорбному переживанию собственной нравственной гибели. Это и делало их в глазах Белинского фигурами трагическими.

В конце 30-х годов Белинскому тоже были свойственны тяжкие состояния «безверия и отчаяния», когда он казался самому себе принадлежащим к «несчастному поколению, на котором отяжелело проклятие времени» и которому «никогда не суждено узреть обетованной земли» (XI, 437, 521, 528). И все-таки это было отчаяние другой душевной природы. Если, говоря словами Белинского, в «героях своего времени», «все старое разрушено, а нового еще нет», если своим мироощущением и мироотношением они выразили настроенность той части дворянской интеллигенции, которая утратила веру в осуществимость высоких идеалов, то кризисные душевные состояния Белинского вызывались противоре-

чием между его *готовностью действовать практически во имя высокой цели* и невозможностью осуществить это стремление. Именно потому, что он осознал свое назначение, он ощущал себя «заживо зарытым в гробу, да еще с связанными назади руками» (XII, 13—14). Мужественно преодолевая приступы тоски, он упорно искал разрешения этого «проклятого противоречия». Даже в годы «философского примирения» он надеялся найти «выход не в *мысли* (исключительно), а в жизни, как в большем или меньшем участии в действительности, не *созерцательно*, а *деятельно*» (XI, 317). Вопрос, как быть прогрессивно мыслящим русским людям в условиях жестокой политической реакции, он решил в соответствии с этим принципом: «Что ж делать при виде этой ужасной действительности? Не любоваться же на нее, сложа руки, а действовать елико возможно, чтобы другие потом лучше могли жить, если нам никак нельзя было жить» (XI, 581).

Белинский мыслил о ходе истории на основе ее диалектики: он сознавал, что вокруг него «в исторической жизни умирающее прошедшее борется с возникающим новым» (VII, 406), и это новое лишь пока побеждается отживающим свое время старым; социальное, духовное, нравственное развитие человечества неостановимо, и даже в реакционные эпохи продолжается упорная работа прогрессивных исторических сил. Иногда диалектика прогресса проявляется в том, замечает он, что движение к лучшему будущему совершается через трагедию целых человеческих поколений, которые «как бы приносятся в жертву следующим поколениям» (X, 283), но эта трагическая неизбежность может быть осмыслена с позиций революционного оптимизма.

Оптимистическое миропонимание и действенное мироотношение революционного демократа 40-х годов характерно сказалось на свойственном ему истолковании катарсиса.

Ни один род поэзии, замечает он, «не властвует так сильно над нашею душою... и не доставляет нам такого высокого наслаждения, как трагедия». И на вопрос, почему это происходит, в чем тайна воздействия трагического, отвечает: «Мы глубоко сострадаем падшему в борьбе или погибшему в победе герою; но мы же знаем, что без этого падения или этой погибели он не был бы героем... Уничтожьте роковую катастрофу в любой трагедии — и вы лишите ее всего величия, всего ее значения...» (V, 53—54). Сила воздействия трагического кроется в том, что погибает достойное жить, а достойное жить, но обреченное вызывает одновременно сострадание, симпатию и чувство возвышенного. Трагическая участь героев огорчает нас и заставляет страдать, однако «без этой трагической развязки, которая так печалит ваше сердце... не было бы великого подвига, который так возвысил вашу душу». Поэтому мы испытываем не только скорбную печаль,

но и светлую радость. Трагическое в искусстве является формой выражения идеала, способом утверждения прекрасного, средством поэтизации героического. Вот почему созерцание и переживание трагической гибели *«рождает жизнь в живых»* (IV, 515. Курсив мой.— *П. С.*).

Согласно концепции Гегеля, трагическая ситуация является своего рода аномалией, коллизия означает нарушение «гармонии мирового состояния» (*47*, XII, 209). Белинский же рассматривает трагические ситуации и коллизии как следствие неустроенности общества и социальных отношений. Трагическая гибель, говорит он, таит в себе нечто закономерное: трагические судьбы, о которых повествует искусство, позволяют осознать, что «в условиях жизни есть что-то несовершенное, роковое», а потому чем более несомненным и великим является прекрасное — тем скорее оно должно «сделаться жертвою своего достоинства» (V, 56). Просветительное воздействие искусства проявляется здесь в том, что, обнажая трагические ситуации и коллизии, оно вскрывает наиболее глубокие социальные и духовные противоречия и побуждает искать реальные пути к их действительному (а не теоретическому) разрешению и к достижению искомой (а не предустановленной) гармонии. Белинский верил, что «общество выздоровеет», когда «разум воцарится в новом небе и над новою землею» (IV, 520; XII, 70—71). Тогда не будет угнетения человека человеком, не будет насилия над мыслью и чувством, никого не будут преследовать и жечь за убеждения, не будет неравенства, бедности, невежества и многих несчастий, порождающих человеческие трагедии.

Комическое

Взгляды Белинского на природу комического, концепция «грозного юмора», изложенная в его ранних телескопских статьях, определенно указывает и на демократически-просветительскую идейную ориентацию и на преемственность по отношению к традиции гражданственной сатиры, восходящей к Кантемиру и Новикову. А вместе с тем по способу мышления и сути понятий он продолжает размышления Галича о комическом как «расстройстве гармонии явлений» вследствие их противоречия с идеей (*44*, 45, 159).

Поэтому он утверждает, что предмет комедии значительно более объемлющ и глубок, чем исправление нравов или осмеяние пороков: ее назначение — «живописать *несообразность жизни с целию*», или, иначе говоря, представить «жизнь в противоречии с идеею жизни». Подлинно значительная комедия является «плодом горького негодования, возбуждаемого унижением человече-

ского достоинства», она должна быть «сарказмом, а не эпиграммою, судорожным хохотом, а не веселою усмешкою; должна быть писана желчью...» (I, 50—51). В качестве высокого образца «желчного гумора», порожденного «грозным негодованием», Белинский указывает на пьесу «Горе от ума», считая ее «истинной divina comedia», ведь здесь мы видим не абстрактные персонажи, у которых написаны на лбу их добродетели и пороки, а представителей русского общества, которые «сняты с натуры во весь рост, почерпнуты со дна действительной жизни», и все они «заклеймены печатию своего ничтожества, заклеймены мстительною рукою палача-художника». Некоторые творческие просчеты автора комедии не мешают тому, что ее можно назвать «образцовым, гениальным произведением» не только русской, но и европейской литературы; о самом же Грибоедове можно сказать, что с его преждевременной смертью Россия лишилась своего «Шекспира комедии» (I, 81—82).

Другое явление недавнего прошлого русской литературы, отвечающее представлениям Белинского о подлинно глубоком комизме,— ранние повести В. Ф. Одоевского, юмор которого «состоял не в веселом расположении, понуждающем человека добродушно и невинно подшучивать надо всем, что ни попадется на глаза, но в глубоком чувстве негодования на человеческое ничтожество во всех его видах, в затаенном и сосредоточенном *чувстве ненависти, источником которой была любовь*» (I, 275. Курсив мой.— *П. С.*).

Среди современных художественных приобретений особое внимание Белинского привлекли повести Гоголя. Оценивая их новаторское значение, он отметил характеристическое свойство гоголевского юмора, заключающееся «не в способности или направлении автора находить во всем смешные стороны, но в верности жизни». С этим свойством связана и другая особенность: Гоголь видит и светлые, и веселые, и уродливые, и безотрадно-печальные стороны жизни; он смеется и страждет, он оскорблен и угнетен, и потому в мироощущении, которое он сообщает читателю, «комическое одушевление» побеждается «чувством грусти и уныния».

Сравнивая этот особый, «спокойный в самом своем негодовании» юмор Гоголя, который тем не менее «не щадит ничтожества» и «не скрашивает его безобразия», с грозным и открытым, желчным и беспощадным юмором Одоевского, Белинский говорит, что было бы нелепо спорить, какому из этих двух родов юмора следует отдать преимущество, поскольку характер, направленность и эмоциональный состав смеха связан с социальным смыслом явлений действительности, вызвавших *именно этот смех*, а не другой: «Есть вещи, столь гадкие, что стоит только показать их в собственном виде... чтобы возбудить к ним отвращение, но есть еще

вещи, которые, при всем своем существенном безобразии, обманывают блеском наружности. Есть ничтожество грубое, низкое, нагое, неприкрытое... есть еще ничтожество гордое, самодовольное, пышное, великолепное... ездящее в карете, покрытое золотом, умно говорящее... Для того и другого рода ничтожества нужен свой, особенный бич...» (I, 284, 298—300).

Одновременно с Белинским выступил с изложением своего понимания сущности комического Шевырев. Смешное, утверждал он, «иначе нельзя определить, как бессмыслицей жизни»; при этом стихию комического составляет не всякая бессмыслица, но «бессмыслица безвредная». Как и Белинский, Шевырев обратился к повестям Гоголя, чтобы эксплицировать это свое положение. «В этой жизни нашей,— писал он,— так много бессмыслицы; но эта бессмыслица так искусно прикрыта разными формами, разными привычками, обрядами, общепринятыми мнениями, что кажется здравым смыслом общества». Гоголь обладает особым даром, позволяющим ему «схватывать эту бессмыслицу в жизни человеческой и обращать ее в неизъяснимую поэзию смеха» (*223*, 400—402).

В таком взгляде и в его приложении к творчеству Гоголя Белинский не без основания усмотрел стремление лишить проблему комического ее гражданственного звучания, а вместе с тем свидетельство несостоятельности «оснований изящного, которыми руководствуется г. Шевырев». Безвредная бессмыслица, возразил он Шевыреву, «есть ничего более как бессмыслица», а потому это определение не может иметь никакого значения для понимания природы комического, и гоголевского комизма в частности. Есть разные виды смешного, и выражается оно «многоразлично, многохарактерно», потому что сам смех разносоставен и разнозначен: «...есть остроумие пустое, ничтожное, мелочное... есть остроумие, происходящее от умения видеть вещи в настоящем виде, схватывать их характеристические черты... остроумие второго рода или дается природою, или приобретается горькими опытами жизни...» В таком смехе много горечи и горести; он «уничтожает тем, что слишком верно характеризует». Шевырев «не хотел понять», что в повестях Гоголя — комическое второго рода: они «смешны, когда вы их читаете, и печальны, когда вы их прочтете» (II, 136—137).

Выступление Белинского следует оценить не только как вклад в теорию комического, но и как акт борьбы за Гоголя: концепция «грозного юмора», а в не меньшей степени и его мнение об отличительных свойствах гоголевского смеха непосредственно повлияли на формирование эстетических воззрений создателя «Ревизора» и «Мертвых душ»; не без воздействия идей Белинского Гоголь начал также работу над статьями, в которых изложил свое понимание природы смеха.

Белинский писал о великом общественном значении юмора, о том, что смех — это бич, которым наказывают ничтожество. Гоголь говорит о правосудно казнящем действии смеха: «Смех — великое дело: он не отнимает ни жизни, ни имения, но перед ним виновный, как связанный заяц» (*56*, VIII, 186). Белинский противополагал пустому и мелкому злоязычию остроумие, основанное на способности проникать в сущность уродливых явлений жизни и «выказывать их безобразие». Гоголь разъясняет, что силою действия смеха все презренное и ничтожное, мимо которого люди проходят равнодушно, «возрастает в страшной силе» (*56*, V, 169). Белинский утверждал, что источником негодующего смеха является любовь. Гоголь развивает ту же мысль: «...смех значительней и глубже, чем думают... тот смех, который весь излетает из светлой природы человека... засмеяться добрым, светлым смехом может только одна глубоко добрая душа» (*56*, V, 169—170). В свою очередь Белинский увидел во взглядах Гоголя на природу и значение смеха подтверждение справедливости своих воззрений; он выписал процитированные выше высказывания писателя и отметил: в них «содержится глубоко сознанная теория общественной комедии» (VI, 663).

Эстетические понятия и убеждения Белинского составляли органичную сторону его мировоззрения; что же касается проблемы комического, то здесь концепции эстетические особенно тесно сплетались и взаимодействовали с философскими и социальными. Поэтому особенно резко сказались здесь противоречия духовного его развития.

В статьях конца 30-х годов положение о комическом как явлении, в котором жизнь находится в противоречии с идеей жизни, разрабатывается им в новой системе понятий (и терминологии). Есть две противоположные стороны в том процессе бытия, который именуется жизнью, рассуждает Белинский: действительность *разумная* (или, иначе, «действительная действительность») и действительность *призрачная*. Первая из них составляет «положение» жизни, а вторая — ее отрицание. Это «две полярности одной и той же силы». Этим противоположным проявлениям творящей жизненной силы соответствуют полярные эстетические сферы искусства: «мир трагедии», или область бесконечного, и «мир комедии», то есть область всего конечного и ограниченного.

Почвой комического является «противоречие явлений с законами высшей разумной действительности». Основными проявлениями этого противоречия может быть следующее: отсутствие человеческого в человеке, или полная «призрачность»,— таковы гоголевские Иван Иванович и Иван Никифорович; противоречие человека с самим собой, «с собственной его сущностью»,— таков Чацкий, нелепые поступки которого противоположны его разум-

ным как будто бы убеждениям; противоречие с самим собой может также выражаться и в том, что человек, подобно Поприщину в известной повести Гоголя, представляется себе самому «не тем, что есть». Наконец, особым видом комического противоречия является рассогласованность между «достоинством содержания», которое заключено в данном человеке, его сознании и характере, и «смешной формой», в которой он иногда проявляет себя, но которая в данном случае не есть обнаружение свойственного ему содержания, а свидетельствует об ограниченности его воспитания, привычек и понятий, принадлежащих его времени и его среде. С такого рода случаем мы встречаемся в образе Тараса Бульбы (III, 439, 447—450).

Как можно видеть, и в определении сущности комического и в классификации возможных вариантов проявления комических противоречий Белинский близок к Гегелю (*47*, XII, 71—72; XIV, 368). Но при этом во взгляде на сущность сатиры и ее эстетическую ценность он оказался более гегельянцем, чем сам Гегель. Гегель рассматривал сатиру как особую жанровую форму, с которой теоретики долгое время «не знали, как быть»; по мнению самого Гегеля, сатира порождается «враждебным отношением мыслящего духа... к испорченности современной ему жизни». Он прибавляет к этому, что век сатиры прошел и в новое время «сатиры уже больше не удаются» (*47*, XIII, 84, 86). Белинский же, не подвергая сомнению правомерность художественного изображения *призрачной действительности* и допуская, что в смехе, который вызывается изображением комического, «слышится не одна веселость, но и мщение за униженное человеческое достоинство», в то же время категорически заявил, что «сатира не принадлежит к области искусства и никогда не может быть художественным произведением» (III, 442, 448).

Такое убеждение логически вытекало из свойственного ему истолкования центрального постулата гегелевской системы. «...В горниле моего духа,— писал он в сентябре 1838 года,— выработалось самобытно значение великого слова *действительность*... Я гляжу на действительность, столь презираемую прежде мною, и трепещу таинственным восторгом, сознавая ее разумность, видя, что из нее ничего нельзя выкинуть и в ней ничего нельзя похулить и отвергнуть» (XI, 282). Он осуждает самого себя за «желчность и остервенение против всего неистинного», которые проявлял в прежних своих статьях; он уличает себя в том, что ранее в его понятиях и его деятельности «не было любви, потому что, что за любовь, которая проявляется в ненависти?» Теперь я понял, говорит он, что «всякая ненависть, хотя бы то и ко злу, есть... призрак, небытие...» (XI, 186—187). Соответственно он утверждает в статьях 1838—1839 годов, что художественное ми-

роотношение исключает «всякое судопроизводство со стороны поэта». Да, поэт может изображать «отрицательные явления жизни», но не вправе создавать сатиру, потому что сатира — это выражение ненависти ко злу и поругание зла, а художник «не может ненавидеть свои изображения, каковы бы они ни были». Для него «все люди и хороши и интересны, он всеми любуется, всех любит, и любит их такими, каковы они есть. Так натуралист не брезгает никакою гадиною...». «Недоросль» и «Бригадир» представляют собой «мастерские сатиры на современное общество», их можно назвать произведениями беллетристическими, но при этом нельзя признать полноценными художественными явлениями. Грибоедов тоже «ясно имел внешнюю цель — осмеять современное общество в злой сатире»; однако общество «всегда правее и выше частного человека», и потому конфликт Чацкого с окружающими представляет собою «противоречие случайное», а все его проповеди и диспуты — это всего-навсего «буря в стакане воды». Вследствие этого и в художественном отношении эта комедия, будучи произведением таланта «сильного и могучего», тем не менее при всех достоинствах ее языка и замечательной обрисовке характеров представляет собою «какое-то уродливое здание, ничтожное по своему назначению... но здание, построенное из драгоценного паросского мрамора...» (III, 15, 442, 449, 470—471, 480, 484—485).

И однако в то самое время, когда писались цитированные нами строки (осень 1839 года) и когда Белинский достиг апогея в своем «гегелизме», он, по собственному его признанию, «ужасно страдал от действительности, которую называл разумною и за которую ратовал» (XI, 577—578). Годом позже, вспоминая с болью свои ошибочные представления и вытекавшие из них несправедливые приговоры, Белинский признал, что одной из самых тяжелых его ошибок был отзыв о «Горе от ума» — творении, которое он «осудил с художественной точки зрения и о котором говорил свысока, с пренебрежением, не догадываясь, что это — благороднейшее гуманическое произведение, энергический... протест против гнусной расейской действительности...» (XI, 576).

Первым побуждением Белинского, вступившего на путь становления последовательно революционного отношения к современности и истории, было «развить идею отрицания, как исторического права... без которого история человечества превратилась бы в стоячее и вонючее болото» (там же). В сфере эстетических воззрений это привело к тому, что он с большей глубиной и последовательностью, чем в ранних своих статьях, обосновал общественную ценность художественного юмора, «который составляет могущественнейшее орудие духа отрицания, разрушающего старое и приготовляющего новое» (V, 645). В самой жизни, говорит

он, «ничего нет страшнее смешного», потому что смех — это «казнь уродливых нелепостей»; стать смешным в глазах общества — «значит проиграть свое дело». В искусстве познавательно-оценочная функция смеха проявляется с особенной силой: юмор писателей — оружие в борьбе против всего отжившего, призрачного, реакционного; предавая социально уродливые явления всеобщему позору и презрению, они «открывают глаза общества на самого же его, способствуя пробуждению его самосознания» (IX, 116, 388, 435).

Памятуя о несправедливых мнениях, высказанных им, Белинский от статьи к статье вновь и вновь обращается к разъяснению освобождающей, просветительной роли сатиры. История литературы показывает, замечает он, что возникновение сатирических жанров связано со становлением общественного самосознания: это «результат созревшей гражданственности» (IV, 415). Высокого звания сатирика может быть удостоен только тот писатель, чье «негодование на противоречия и пошлость общества есть недуг глубокой и благородной души, которая стоит выше своего общества и носит в себе идеал другой, лучшей общественности» (V, 526). Великие сатирики появляются «не случайно, а необходимо, и притом в самую пору»: они предвещают и сопровождают своим смехом крушение исторически изжитых и обреченных на гибель социальных установлений и отношений; их смех «есть высший суд над падшим обществом, его предсмертный, раздирающий душу вопль» (VI, 91). Отмечая, что ирония и юмор овладели русской литературой и что это доказывает ее «огромный успех» (VII, 79), Белинский приводил читателей своих статей к выводу: развитие художественно-сатирического направления в русской литературе свидетельствует о кризисе самодержавно-крепостнического строя.

При этом он разъяснял, что русскому обществу незачем бояться этого направления: ведь если тот или иной художник попытается искусственно «придать ему пороки и недостатки, которых в нем нет», злонамеренная клевета будет немедленно обнаружена; если же он укажет обществу на его действительные недостатки, он окажет ему неоценимую услугу, подобную той, какую У. Хогарт оказал Англии (VIII, 87). Поскольку критический смех есть способ критического самоосознания, возникновение сатиры страстной и грозной возможно «или у народа, который уже пережил самого себя... или у народа, который еще полн свежих сил жизни, но уже сознал причины, которые удерживают его стремление на пути дальнейшего развития» (VIII, 620). Поэтому на обвинения в антипатриотичности и антинародности «отрицательного направления» русской литературы 40-х годов Белинский ответил, прибегнув к приему классической энтимемы: народ, «изживший всю

свою жизнь до невозможности идти вперед, любит только хвалить себя и больше всего боится взглянуть на свои раны»; если же речь идет о народе, полном сил и жизни, то «сознание своих недостатков, вместо того, чтобы приводить его в отчаяние... дает ему новые силы, окриляет его на новую деятельность: вот почему первый наш светский писатель был сатирик, а с легкой руки его сатира постоянно шла об руку с другими родами литературы» (X, 249—250).

И все-таки (на первый взгляд это может показаться парадоксальным), хотя Белинский провозгласил сатиру «законным родом поэзии» (оговорив, что под сатирой разумеется «не невинное зубоскальство веселеньких остроумцев, а громы негодования, гроза духа, оскорбленного позором общества») (V, 552) и от статьи к статье писал о благотворной гражданственной роли сатирического смеха, он тем не менее счел нужным отказаться от термина *сатира* применительно к реалистическому искусству.

Две причины привели к этому. Отмечая как характерную черту и достоинство, что русская литература «началась сатирою», высоко оценивая деятельность основоположника сатирического направления Кантемира, указывая на особую заслугу перед обществом Фонвизина, он в то же время разъяснял, что их произведения были «какими-то исключениями из общего правила», а все остальные участники этого направления были лишь «так называемыми сатириками»: они обличали порок как «что-то произвольное», зависящее от отдельного человека, не обращая внимания на его «отношение к обществу», в то время как комедия «требует глубоко острого взгляда в основы общественной морали». Вторая причина заключается в ограниченности художественного метода «добрых сатириков прежнего времени»: поскольку они «отвлекали» те или иные пороки и слабости от живой личности и превращали свои персонажи в «образы без лиц», в их писаниях никто не узнавал себя и все это было своего рода «невинным школьным упражнением по классу риторики». С тех пор, констатирует Белинский, «понятие о сатире далеко ушло вперед»: прогресс критического направления русской литературы привел к тому, что «сатира перешла в юмор», который высказывается в художественно многомерном «воспроизведении житейской действительности» (VIII, 68, 81—83; IX, 434). И в другой статье поясняет: сатирическое направление «никогда не прекращалось в русской литературе, но только переродилось в *юмористическое*, как более глубокое в технологическом отношении и более родственное художественному характеру новейшей русской поэзии» (VIII, 615).

Утверждение *сатира перешла в юмор* содержало смыслы, существенно важные как для движения проблемы комического, так и для теории реализма. Смыслы эти Белинский раскрыл в новом

цикле размышлений о творчестве Гоголя — писателя, который своими произведениями «показал, что такое истинный юмор» (VI, 211). На этот раз речь шла не только о «Вечерах на хуторе близ Диканьки», «Миргороде» и «Арабесках», но и о «Ревизоре» и первом томе поэмы «Мертвые души» (вышедшем в свет в мае 1842 года).

Постижение природы комического возможно только для тех, кто поднялся на «вершину эстетического образования», замечает Белинский. И только тем, кто заглянул *в глубь жизни*, открывается тайна гоголевского юмора, который состоит «в противоположности идеала жизни — с действительностию жизни» (V, 566—567). Характер этого неповторимого юмора лучше всего определил сам писатель, признавшийся, что созерцает действительность *«сквозь видный миру смех и незримые, неведомые ему слезы»*. Взглянув смело и прямо на русскую действительность, он беспощадно сдернул с нее официальный покров и «разанатомировал» ее. Однако хотя крепостническая действительность в поэме «Мертвые души» «разлагается и отрицается», было бы ошибкой видеть в ней обыкновенную, традиционную сатиру: это «необъятно художественная», предельно правдивая панорама дворянской, помещичьей России. При этом патриотический смысл ее позитивен: вскрывая «противоречие общественных форм русской жизни с ее глубоким субстанциальным началом», она дышит «страстною, нервистою, кровною любовию к плодотворному зерну русской жизни» (VI, 217, 255, 431). Непосредственно продолжая мысль, высказанную Гоголем в «Театральном разъезде», о том, что в произведениях талантливого писателя юмор «может служить орудием к прекрасному» (*56*, V, 143), Белинский говорит: юмор составляет «могущественный элемент творчества, посредством которого поэт служит всему высокому и прекрасному, даже не упоминая о них, но только верно воспроизводя явления жизни, по их сущности противоположные высокому и прекрасному» (IX, 547).

Следовательно, в отличие от традиционного смыслового наполнения этого термина, *юмор*, в понимании Белинского, не есть частный вид чувства комизма: он обозначает этим словом особую настроенность творческого сознания художника, обнаруживающего противоречия общественной жизни, социальных отношений, человеческих характеров, так же как и способность выявлять несообразность этих противоречий с идеей жизни. Будучи специфическим модусом мировосприятия и мироотношения, юмор включает широкий спектр идейно-эмоциональных оценок и переживаний, в котором «комическое сходится с трагическим и возбуждает уже не легкий и радостный, а болезненный и горький смех» (VIII, 90). Это открывает еще один аспект размышлений, порождает своего рода проблему в проблеме.

Выявляя особенности гоголевского юмора, Белинский уже в первой статье о его повестях заметил, что в «Невском проспекте» высокое и смешное выступают как «*полярные стороны одной и той же жизни*» (I, 301. Курсив мой.— *П. С.*), а затем пришел к выводу, что это характерная черта реалистического отображения действительности, основанного на понимании, что «элементы трагического и комического в поэзии смешиваются так же, как и в жизни» (III, 448). До Гоголя во всей европейской литературе удивительный пример «слияния серьезного и смешного, трагического и комического, ничтожности и пошлости жизни со всем, что есть в ней великого и прекрасного», Белинский находит только в гениальном творении Сервантеса. Даже у Шекспира трагическое и комическое, сосуществуя в мире его драматургии, не образуют синтеза, и потому его герои велики или ничтожны, трагичны или смешны. Сервантес впервые гениально представил характер Дон Кихота *в единстве составляющих его эстетических полярностей* (X, 244). Рыцарь Печального Образа вызывает самые глубокие симпатии как «благородный и умный человек, который весь, со всем жаром энергической души, предался любимой идее»; с этой точки зрения он предстает как возвышенный трагический герой и вечный тип человеческого в человечестве. Но в самой сущности этого характера скрыт и комический элемент: он — «в противоположности его любимой идеи с требованием времени, с тем, что она не может быть осуществлена в действии, приложена к делу». Вот почему, заключает Белинский, «есть что-то грустное и трагическое в судьбе этого комического лица» (VI, 34).

В русской литературе художественным обобщением, в котором сопряжены различные эстетические модальности, предстает Тарас Бульба, образ которого «так же преисполнен комизма, как и трагического величия». Это герой другого времени, человек совершенно иного склада сознания, со своим характером и своей великой идеей, ради которой он жил и умер. Однако есть в этих образах нечто, что делает правомерным их соотнесение: их эстетическая бивалентность, названные выше «противоположные элементы», которые «слились в нем (Тарасе Бульбе — *П. С.*) неразрывно и целостно в единую, замкнутую в себе, личность». В едином характере сплетается героическое и наивное, безмерное и ограниченное. Вот почему, замечает Белинский, «вы и удивляетесь ему, и ужасаетесь его, и смеетесь над ним» (X, 244).

Как можно видеть, в этих высказываниях схватывается теоретической мыслью особая эстетическая реалия, не имевшая ранее своего понятийного эквивалента. Белинский указывает здесь на принципиально важные для реалистического искусства и эстетики художественные и понятийные «биномы», относящиеся к *категории трагикомического*.

И если Тарас Бульба и Дон Кихот — образы с героической, возвышенной доминантой сознания и характера, а комизм возникает в данном случае из противоположности между высоким достоинством этого содержания и теми формами, в которых оно исторически выступает, то Белинский указывает также и на *комитрагический* вариант в ряду диалектических художественных явлений: это новоявленные Филимон и Бавкида из повести «Старосветские помещики», это Башмачкин в повести «Шинель» и Поприщин в «Записках сумасшедшего» Гоголя, сумевшего в этих образах «тесно слить трагический элемент с комическим» (X, 179). Это представительные для метода натуральной школы и исключительно интересные для эстетики реализма ранние повести последователя Гоголя Достоевского, в которых трагический и даже патетический «колорит и тон» как бы «спрятались на юмор, замаскировались им» (IX, 551). Внимание Белинского в особенности привлечено к повести «Бедные люди», свидетельствующей, что удивительно своеобразный талант ее автора состоит в умении «смешить и глубоко потрясать душу читателя в одно и то же время». Создав образ Девушкина, замечает он, Достоевский показал, «как много прекрасного, благородного и святого лежит в самой ограниченной человеческой натуре»; трагический элемент «проникает собою» и этот образ и всю повесть и «передается читателю не только словами, но и понятиями Макара Алексеевича». Он трагичен в самом своем комизме; при этом комизм возникает в его понятиях и действиях вследствие переплетения доброты и наивности, человечности и придавленности, противоречия между деликатностью его чувства к Вареньке и ложным положением, в котором он при этом оказывается (IX, 551—554); но существование «маленького человека», одинокого и затерянного в жестоком, непонятном и враждебном ему мире, не становится от этого менее трагичным.

В размышлениях Белинского о юморе как особом свойстве реалистического мышления, открывающего эстетическую поливалентность жизненных явлений, и о категории трагикомического, схватывающей «полярные стороны» человеческих характеров и сознания в диалектическом их единстве, содержались указания на примечательную тенденцию движения художественного сознания, которой еще предстояло проявиться в искусстве XIX—XX веков.

ПРИРОДА ИСКУССТВА

Предмет искусства
Эстетические отношения искусства к действительности

Согласно убеждению Белинского, разрешение вопроса о природе искусства составляет задачу особой сложности. Во-первых, по той причине, что искусство есть живое явление, вид творчества, способ человеческой деятельности, а «все живое движется и развивается», следовательно, теоретическое его описание «не алгебраическая формула, всегда мертво неподвижная»: здесь необходимы подготовительные работы, поиски адекватных диалектичных определений. Во-вторых, потому, что искусство многомерно, и теоретическое его понимание в свою очередь не может быть схематично-односторонним, а соответствующие характеристики — односложными: подобно самому предмету, понятие о нем должно содержать многие стороны и с необходимостью «требует развития во времени каждой из них, прежде чем дастся в своей полноте и целостности» (VI, 276). Собственный опыт Белинского, его размышления, не прекращавшиеся на протяжении полутора десятилетий, подтверждают справедливость таких представлений.

В начале этого пути Белинский исходил из идеалистической онтологической посылки (мир есть творчество «вечной *идеи*»), однако, поскольку это был идеализм объективный и пантеистический, он мыслил саму *идею* не как трансценденцию, но как творящую субстанцию, «которой жизнь состоит в беспрерывной деятельности», а предмет искусства определял как «идею всеобщей жизни природы». При этом смысловое наполнение понятия *природа* у Белинского соответствовало традиции русской эстетики первой трети XIX века: это не одна лишь естественная действительность, но «все бытие вселенной», в том числе «природа физическая и духовная», гражданская история и современная общественная жизнь (I, 32).

В конце 1839 года Белинский откорректировал свое изначальное представление в духе гегелевской эпистемологии: «Предмет поэзии есть *действительность*, или *истина в явлении*», а сама поэзия — это «истина в форме созерцания». Из такого определения в свою очередь вытекает, что «поэзия есть та же философия, то же мышление, потому что имеет то же содержание — абсолютную истину, но только не в форме диалектического развития идеи из самой себя, а в форме непосредственного явления идеи в образе. Поэт мыслит образами; он не *доказывает* истины, а *показы-*

вает ее» (III, 431, 435). Годом позже он внес еще одно уточнение: в отличие от философии искусство «есть *непосредственное* созерцание истины, или мышление в *образах*». И для тех, кому могло показаться странным, что он «соединяет между собою два самые противоположные, самые несоединимые представления», пояснил: «...в самой сущности *искусства* и *мышления* заключается и их враждебная противоположность, и их тесное, единокровное родство друг с другом», поскольку «все сущее... все, что называем мы материею и духом, природою, жизнию, человечеством, историею, миром, вселенною,— все это есть *мышление*, которое само себя мыслит» (IV, 585—586).

В статьях 40-х годов Белинский постепенно освобождает свои понятия от идеалистических наслоений (хотя еще и пользуется иногда идеалистической терминологией). Содержание искусства понимается теперь не как абсолютная, сама по себе существующая и лишь затем *«являющаяся* в действительности» истина, а как истина о мире, *добываемая* наукой и искусством. При этом он настойчиво разъясняет, что искусство и научное мышление — «далеко не одно и то же», и каждое из них представляет собою «самостоятельную сферу сознания» (VI, 590—591, 603). Различие между ними «в методе, в пути, в способе», которыми они познают мир: наука — это «область спекулятивного, диалектического развития истины», и главный деятель здесь — *ум;* искусство — это *«непосредственное* развитие истины», и потому главный деятель здесь — *фантазия.* Наука «отвлекает общие идеи от живых явлений», искусство же «творящею деятельностию фантазии общие идеи являет живыми образами»; наука «действует мыслию прямо на ум, искусство действует непосредственно на чувство человека». Следовательно, это «два полюса» с точки зрения метода познания действительности (IX, 157—158).

Сознавая, что высказанные им определения не охватывают всей неповторимости содержания художественного творчества, Белинский дополняет их целой серией уточняющих замечаний. Он поясняет, что поэзия представляет собою своеобразную «живопись явлений жизни», а поскольку поэт — «живописец, а не философ», «предмет его картин и изображений есть... мир со всею бесконечностию и разнообразием его явлений» (IV, 479, 498). Подобно самой жизни, поэзия «говорит фактами, явлениями, образами... орудие ее — не силлогизм, а образ; действие ее на человека чисто-непосредственное» (V, 221). С этой точки зрения поэтическое дарование следует определить как способность «свободно переноситься во все сферы жизни и воспроизводить ее явления в их разнообразии и свойственной каждому из них особности» (VII, 268). Ряд тонких и глубоких наблюдений, служащих выявлению специфики художественного содержания, высказывает

Белинский в тех случаях, когда рассматривает законы внутренней жизни художественного произведения (эти его высказывания мы рассмотрим в следующей главе).

Все это показывает, что Белинский видел различия между художественным и научным отражением действительности *не только в способе* воспроизведения результатов познания, *но и в содержании.* Если же он сохранял определение, согласно которому различие между искусством и наукой «вовсе не в содержании, а только в способе обработывать данное содержание» (X, 311), то объяснить это можно прежде всего тем, что ему нужно было обосновать крайне важную для его времени посылку реалистической эстетики, согласно которой «художественное произведение есть воспроизведение явлений действительного мира во всей их истине» (X, 109); с другой стороны, это служило одним из оснований для аргументации положения, что искусство «никогда не развивается независимо-одиноко: напротив, его развитие всегда бывает связано с другими сферами сознания» (VI, 583) — философией и политикой, религиозными и нравственными учениями, наконец, с естественными науками. «Наука, несмотря на всю свою противоположность поэзии, не может не действовать на нее, ни не принимать на себя ее влияния»,— утверждал Белинский. Это верно даже по отношению к математике. Разумеется, новый способ доказательства какой-либо теоремы не может оказать воздействия на способ поэтического изображения жизни, однако воздействовать могут добытые математическим путем данные о движении солнечной системы: ведь «решение таких вопросов, развязав умы, сделав их смелее и полетистее, могло ли не иметь влияния на фантазию поэта и его произведения?» (IX, 162).

Столь же сложным и напряженным был путь теоретических исканий Белинского, связанных с решением второго вопроса, относящегося к природе художественного творчества,— *об эстетических отношениях искусства к действительности.*

В ранних своих статьях Белинский говорил, что цель художественного творчества заключается не в одном лишь «анализировании жизни вселенной» (оно необходимо, однако его недостаточно), но в *«синтетическом ее представлении».* Для этого только одного ума, как инструмента познания, недостаточно — художник должен обладать интуицией, позволяющей *«предображать* явления жизни» (I, 134. Курсив мой.— *П. С.*). Поэтому акт творчества Белинский связывал с «таинственным ясновидением», своего рода «поэтическим сомнамбулизмом»: художник неожиданно, без участия собственной воли, ощущает потребность творить, и эта потребность в свою очередь «приводит за собою *идею...* постепенно эта идея проясняется перед его глазами, облекается в живые образы, переходит в *идеалы...* еще он не брал в руки

пера, а уже видит их ясно, уже может счесть складки их платья, морщины их чела... уже знает их лучше, чем вы знаете своего отца, брата, друга... знает и то, что они будут говорить и делать... Где же он видел эти лица, где слышал об этих событиях и что такое его творчество? Следствие долговременного и многостороннего опыта, тонкой наблюдательности, глубокого умения схватывать сходства и обозначать их резкими чертами?.. Он нигде не видел созданных им лиц, он не копировал действительности, или нет: он видел все это в вещем, пророческом сне, в светлые минуты поэтического откровения... видел их всезрящими очами своего чувства» (I, 286—287).

В такой концепции есть несомненная дань трансцендентализму. Но как только Белинский от чисто спекулятивных построений обращается к живому искусству, он говорит не о *предображении*, а о «*воспроизведении* идеи жизни» в слове и звуке, чертах и красках. А это означает, что художник «должен *изучать* природу физическую и духовную» и, углубляясь в нее, «представить ее в ее высшей связи и жизни» (I, 32. Курсив мой.— *П. С.*). Поэтому оценки конкретных явлений современной русской литературы в ранних статьях Белинского противоречат главному постулату Шеллинговой философии искусства. Так, он отмечает как высокое художественное достоинство, что действующие лица бессмертной грибоедовской комедии «сняты с натуры во весь рост, почерпнуты со дна действительной жизни», а потому и дают возможность читателю увидеть в ее персонажах те самые жизненные характеры, «которые давно были вам известны в натуре» (I, 81). Он говорит, что писатель, замысливший повесть о художнике, должен предварительно составить себе отчетливую и верную идею о художнике — идею, «почерпнутую из фактов и поверенную собственным чувством». Следовательно, для того чтобы успешно осуществить такой замысел, он должен обязательно исходить из «глубокого наблюдения и несомненных фактов, извлеченных из жизни известных художников» (I, 211—212).

По мере углубления теоретической мысли Белинского «в самую сущность творчества» (II, 38) все более совершалось сближение его эстетических понятий с объективными эстетическими законами. С точки зрения философских предпосылок этому способствовало знакомство с учением Гегеля.

В отличие от Шеллинга, который более обладал «поэтическим созерцанием, чем диалектикой» (*50*, III, 74), Гегель выстроил систему эстетики как науки. Белинский встретился здесь с четкой логикой, с дисциплиной мысли, с однозначностью терминов. Преимущества эстетической системы Гегеля сказались, в частности, и на его подходе к обсуждению вопроса об отношении искусства к действительности. Здесь гегелевская идеалистическая схема

явно отступала перед его диалектикой. Согласно гегелевской онтологии мира, жизнедеятельность природы и человеческая деятельность представляют основные формы саморазвития абсолютной идеи. Но эта метафизическая посылка не мешала Гегелю выявлять некоторые закономерности, характеризующие природу искусства. Постижение абсолютного в искусстве предстает у него как процесс художественного отбора и типизации жизненного материала: задача творящего художника «состоит в том, чтобы охватить предмет в его всеобщности и опустить в его внешнем явлении все то, что осталось бы для целей выражения содержания лишь внешним и безразличным. Художник поэтому берет в применяемых им формах и способах выражения не все то, что он преднаходит во внешнем мире... а схватывает лишь надлежащие черты, которые и соответствуют понятию предмета...». В силу этого художественное отображение действительности «обладает более обширным объемом и при этом способно схватывать, выделять и наглядно выявлять внутреннее» (*47*, XII, 168).

Оценивая роль Гегеля в поступательном движении философской науки, Герцен сказал, что немецкий мыслитель «поставил мышление на той высоте, что нет возможности после него сделать шаг, не оставив совершенно за собою идеализма...» (*50*, III, 120). Движение проблемы отношения искусства к действительности в эстетике Белинского подтверждает этот вывод. В его статьях 1838—1839 годов мы встречаемся с изложением гегелевских идей, имеющим целью разъяснить их и сделать их доступными для широкого круга читателей журнала (например, II, 288). Но уже в статье о поэзии Лермонтова (которая создавалсь в конце 1840 года и отразила кризисно-переходный момент в развитии мировоззрения Белинского) содержатся положения, свидетельствующие о движении от идеализма к материализму.

Согласно Гегелю, преимущество искусства перед жизнью состоит в том, что оно снимает с реальных явлений, событий и характеров «видимость и обман, присущие этому дурному, преходящему миру, и сообщает ему высшую, порожденную духом действительность» (*47*, XII, 9). В противоположность этому Белинский исходит из представления о примате реального мира, который он не считает ни призрачным, ни дурным, из убежденности в ценности жизни как таковой: «Много прекрасного в живой действительности,— пишет он,— или, лучше сказать, *все прекрасное заключается только в живой действительности*». Но если это так, то возникает кардинальный вопрос, от разрешения которого зависит понимание сущности искусства: «...какую необходимость может носить в себе искусство, и какое самостоятельное значение может иметь оно?» Следует видеть, поясняет Белинский, что действительность, которая служит предметом искусства и источни-

ком его содержания, «прекрасна сама по себе, но прекрасна по своей сущности, по своим элементам, по своему содержанию, а не по форме». Это жизненное содержание можно сравнить с первородным золотом, не отделенным от руды и земли. У искусства же есть нечто общее с наукой: в равной мере они «не выдумывают новой и небывалой действительности, но у той, которая была, есть и будет, берут готовые материалы, готовые элементы», а затем «очищают золото действительности». При этом наука «*отвлекает* от фактов действительности *их сущность*», а искусство, заимствуя у действительности материалы, «*извлекает из нее ее сущность*» и подчиняет эти взятые у нее элементы художественной цели, «сочленяя» их в «живое и органическое целое». В результате этого в искусстве «действительность *больше похожа на действительность, чем в самой действительности*».

Аргументируя свою мысль, Белинский обращается к примеру, уже до него ставшему классическим. Представим себе, говорит он, что художник пишет приглянувшийся ему уголок природы и стремится передать поразившую его естественную красоту. Если он талантлив как живописец, оказывается, что пейзаж, созданный им на полотне, эстетически более выразителен, более значим, чем тот реальный ландшафт, который поразил его воображение. «Отчего же? — Оттого, что в нем нет ничего случайного и лишнего, все части подчинены целому, все направлено к одной цели, все образует собою одно прекрасное, целостное и индивидуальное» (IV, 479, 489—492. Курсив мой.— *П. С.*).

Итак, искусство не только представляет собою «выражение жизни» — в искусстве «жизнь больше является жизнью, нежели в самой действительности», потому что только в процессе творчества возможно вполне *овладеть* (термин Белинского.— *П. С.*) эстетическим предметом. Так, содержание «Песни про царя Ивана Васильевича...», с точки зрения исторической его фабулы, «само по себе полно поэзии», и если бы Лермонтов ограничился изложением одних только полулегендарных событий, то и тогда в них «жизнь являлась бы поэзиею». Но в таком случае это первичное жизненное содержание все-таки осталось бы «мертвым материалом, в который только поэт мог бы вдохнуть душу живу, отделив от него все случайное, произвольное, и представив его в гармоническом целом, поставленном и освещенном сообразно с требованиями точки зрения и света» (IV, 489, 516).

Таков тот первый «шаг после Гегеля», к освобождению эстетической мысли от идеализма, который был сделан Белинским в переломном, критическом для развития его мировоззрения 1840 году. В последующих статьях он вновь и вновь возвращается к интересующей нас здесь проблеме, и эти возвращения образуют новый цикл ее обсуждения.

Способ и результат разрешения вопроса об отношениях искусства к действительности имеют такую же методологическую значимость для систем эстетических, как ответ на вопрос об отношении мышления к бытию для учений философских. Противоборство идей материалистических с идеалистическими проявляется здесь поэтому особенно явственно и энергично.

Ранние деятели эстетической науки в России, принадлежавшие к рационалистической школе, разделяли концепцию «мимезиса»; при этом, в отличие от нормативистов, сводивших смысл этой концепции к «подражанию украшенной природе», они стремились преодолеть упрощенность и механистичность такого представления. Характерна в этом отношении точка зрения Мерзлякова. Поэт подражает природе в том смысле, разъяснял он, что берет из нее материалы, но при этом, «как и всякий другой художник, не ограничивает себя одною природою: он расширяет ее пределы, он творит новые предметы». Создавать — значит сообщать реальное бытие тому, что порождено «воображением творческим, пламенным, всеобъемлющим, всеоживляющим, дающим предметам новый ход, новую связь, новые отношения». Гений подобен земле: он «не может творить, если не примет семян»; однако творит он «сообразно со своим намерением, талантом, чувствами». С другой стороны, следует видеть, что эстетическая истина также зависима от истины жизни: создавая поэтический мир «по своей воле и своим видам», поэт все-таки не должен нарушать тех закономерностей, которыми в самой жизни управляются человеческие характеры, отношения, чувства, поступки — их следует строить «по тем же законам, по которым природа расположила свои творения». Наконец, художник не должен забывать, что создает не для себя одного, но для всех людей. А для того чтобы люди его поняли, он «должен представлять вещи в той системе, которую они заранее составили себе о природе» (*111*, 219—221; *112*, 191—199; *115*, 56).

Вспоминая меткое замечание Белинского, можно сказать, что Мерзляков и его единомышленники «не поняли самих себя» (IV, 492): сохраняя термин *подражание*, они истолковывали его так, что речь шла о творческом *отображении* действительности.

В начале 20-х годов выступили с изложением своей точки зрения русские сторонники учения Шеллинга. Первым обстоятельным документом такого рода было «Рассуждение об идеале в изящных искусствах, и в особенности в поэзии» П. Новикова (1823). Теория подражания, говорится здесь, есть плод философии эмпирической, подчинившейся «зыбкости определений чувственности и опыта»; она препятствует успеху искусства, потому что сводит деятельность художника к ремесленной работе копировщика. Следует видеть, что изящное искусство «имеет две состав-

ные части»: *механическую* (умение) и *творческую* (собственно поэзия). Поэзия же «всегда свободна как бесконечное, которое есть ее настоящий материал»; цель ее — «изражение идеала», вечного и доопытного, в образах определенных и видимых, за которыми обнаруживается «беспредельный мир идей». Если при этом наличествует некоторая связь, сходство изображений с предметами действительности, то, обрабатывая эти предметы, поэзия возвышает их «до совершенства природы невидимой» (*143*, 5—7, 11—14).

В середине 20-х — начале 30-х годов шеллингианская концепция искусства излагалась и интерпретировалась А. Галичем, Н. Полевым, В. Одоевским, С. Шевыревым, В. Оболенским, Д. Струйским и другими. Наиболее адекватное ее изложение содержится в статьях и этюдах И. Кронеберга. Человеческое сознание, разъяснял он, обладает двумя способностями: *страдательной*, посредством которой «приемлются представления» о чувственном мире, и *деятельной*, посредством которой совершается «отражение идей», составлящих внутреннюю субстанцию всех вещей и существ. Первую можно назвать «способностью конечного», вторую — «способностью бесконечного», поскольку это именно та деятельность духа, благодаря которой он *приобщается к абсолютному знанию*. Совокупность названных способностей образует способность художественную, состоящую в «преобразовании идей в видимые формы». Творчество должно быть определено поэтому как «живая сила, созидающая высший мир, нежели в котором мы живем, проницающая материю духом и облекающая дух в материю», а произведение искусства — как «отелесившаяся идея» (*82*, 84, 87; *86*, 306—307).

Шеллингианская концепция акцентировала творческую природу художественной деятельности и в мистифицированной форме выявляла активную роль субъективного ее начала; она подготавливала обсуждение вопросов о соотношении вдохновения и умения в акте творчества, о материализации идеального замысла в материальных формах искусства. Однако эти приобретения сопровождались серьезными потерями.

Рационалисты исходили из представления, что «так называемый мир идеальный есть отражение мира, высшим чувствам подлежащего» (*30а*, 291); при этом они полагали, что зависимость от законов естества не мешает художнику быть творцом, ибо он не только отображает реальный мир, но и «посредством творческой силы производит высокий идеал» (*60*, 23). Шеллингианцы, воздвигая новую систему искусства взамен отвергнутой ими, исходили из убежденности в примате и автономии творящего сознания художника. Они абсолютизировали роль воображения как «источника свободно производящего» и утверждали, что худож-

ник творит «в забвении всего, что его окружает»: разрывая цепи стесняющей его свободу действительности, он «погружается в самого себя» и в «выспреннем полете» созерцает идеалы (*206*, 8—9). Поскольку же «никогда не изменяемое бесконечное» не может быть произведено «от изменяемого беспрестанно конечного», постольку поэтическое творчество не зависит от впечатлений повседневности; дух художника «не довольствуется ни явлениями природы, ни действиями человека: стремясь к совершенству, он творит и свою природу, и свое человечество» (*86*, 304; *88*, 242).

Таким образом, в ходе движения проблемы тезису стихийных материалистов был противопоставлен антитезис трансценденталистов. Теоретической мысли предстояло найти диалектическое разрешение этой контроверзы и достигнуть «синтезиса».

В сфере философской мысли первый шаг к этому сделал М. Г. Павлов (*153*), в сфере собственно эстетической мысли — Надеждин, выступивший с резкой критикой «метафизических исступлений» трансценденталистов. Искусство, утверждал он, «есть не что иное, как *воспроизведение* природы»; к ложным понятиям в эстетике, равно как и к «ложным методам в практике искусства» приводило не это, по существу, верное представление, а неточный термин *подражание*, которым оно обозначалось. Природа «высочайше прекрасна во всех своих явлениях: каждое биение жизни, волнующейся в ее недрах, заключает в себе океан поэзии»; назначение искусства состоит в том, чтобы помочь людям «войти с ней в общение» и способствовать «полному объятию» ее красоты. Можно сказать, что искусство подводит природу под человеческий «угол зрения», «умещает» ее в пределы человеческого кругозора и «сближает с нашей точкой стояния». В новейшей немецкой эстетике это «пресуществление природы искусством» принято обозначать «варварским именем идеализирования». На самом деле это таинственное *идеализирование* состоит в том, что искусство «приспособляет» природу к человеческому восприятию — «так что из букв, кои отдельно кажутся мертвыми, возникает для нас живой смысл, живая *идея*» (*131*, 269—274).

В конце 30-х годов поиски диалектического подхода к пониманию эстетических отношений искусства к действительности были продолжены в трактатах А. Серебрянского (*185*), М. Резвого (*168*), М. Захарова (*66*), Н. Дмитриева (*62*). Вместе с идеями Надеждина высказанные ими положения о внутренних, сущностно нерасторжимых связях искусства с жизнью укрепляли стихийно-материалистическую традицию, которую учитывал и на которую опирался Белинский. Обратившись к предыстории обсуждения проблемы, он заметил, что противоположные концепции художественного творчества находят свое объяснение и оправдание, если рассматривать их как естественные и необходи-

мые моменты движения теоретической мысли: схватив одну сторону природы искусства, «ум доводит ее до крайности, которая впадает в нелепость и тем самым отрицает себя... Увидев ложь в доведенной до крайности стороне понятия, ум отрицает эту сторону и бросается непременно в противоположную ей сторону, которую также доводит до крайности, а следовательно, и до необходимости отрицания... как вдруг начинает замечать, что в каждой из них есть своя доля истины и своя доля лжи и что для искомой им истины они обе, так сказать, нуждаются друг в друге... что они ложны только в своей отвлеченной односторонности...». Псевдоклассическая теория подражания природе абсолютизировала зависимость искусства от действительности; романтическая теория игнорировала связь, здесь проявляющуюся. Оба воззрения «сами по себе, в своей односторонности, суть ложь, хотя и в каждом из них есть своя сторона истины», а потому оба они «были необходимы в процессе исторического развития понятия об искусстве» (V, 294—295).

Каким же должно быть, по Белинскому, искомое диалектическое понятие об искусстве, способное охватить все стороны предмета?

В 40-е годы он вычленяет и обсуждает два внутренне связанных, но нетождественных вопроса: *онтологический* — о «соотношении искусства с жизнью» и *гносеологический* — об отношении художественного произведения к «той действительности, которая составляет его содержание».

Белинский мыслит жизнь как непрерывный процесс становления, движения и развития всего существующего — в природе и в человеческом обществе. Художественная деятельность представляет, с его точки зрения, только одно из многих проявлений созидающей человеческой деятельности, одну из форм жизненной практики. В этом смысле жизнь «всегда выше искусства, потому что искусство есть *только одно из бесчисленных проявлений жизни*» (VII, 305. Курсив мой.— *П. С.*). Конечно, существуют качественные отличия творческой деятельности человека от жизнедеятельности природы. «...Искусство развивается свободно, а природа неподвижно заключена в математические законы своего существования». Именно этим и объясняется, что «каждое произведение природы, на какой бы ступени ее ни стояло оно, совершенно в отношении к самому себе, тогда как произведения искусства, часто самые совершеннейшие, заключают в себе какую-то примесь временного и случайного... Но это означает скорее превосходство, чем низшую степень искусства в отношении к природе... Свободное может ошибаться, несвободное никогда не ошибается...» (VI, 275).

Обращаясь к гносеологическому аспекту проблемы, Белинский говорит, что действительность является питательной почвой ис-

кусства, служит основным источником его «материалов». Художественное содержание вторично по отношению к природному миру и общественной жизни, и никакой поэт не может усвоить «содержания, не приготовленного и не выработанного историей» (VI, 259). Жизненная действительность, природная и социальная, современная и историческая, «неисчерпаемо глубока и бесконечно многостороння: сколько ни изображайте ее, всегда останется что изображать; сколько ни трудитесь, а всегда будете исписывать только листочки жизни и никогда не напишете ее целой книги...» (VIII, 123).

Однако примат действительности не ставит под сомнение собственной ценности искусства, поскольку оно образует особую, относительно самостоятельную «сферу сознания» и имеет «*свои законы, в его собственной сущности заключенные*» (VI, 582. Курсив мой.— *П. С.*). Воспроизведение действительности в искусстве не есть простое ее имитирование. Конечно, искусство «не имеет права искажать природу; оно может и должно быть естественно в своих изображениях», однако следует видеть, что художественная естественность представляет собою качественно особое свойство: она не допускает натуралистичности, «не должна возмущать в нас эстетического чувства», она также «не должна быть в искусстве главным, не должна быть в нем сама себе целью». Следовательно, можно заключить, что «живая полнота искусства состоит в примирении двух крайностей — искусственности (то есть условности. — *П. С.*) и естественности» (V, 300—301).

Если (в установленном выше смысле) искусство является функцией жизни, одним из ее проявлений, а потому можно сказать, что «жизнь всегда выше искусства», то было бы ошибочным утверждение «*действительность выше искусства*». Следует видеть, что реальные факты, события, ситуации, характеры и т. д., которые привлекли внимание художника и послужили импульсом к созданию произведения, он должен «провести через свою фантазию, дать им новую жизнь». А для этого «он должен проникнуть мыслию во внутреннюю сущность дела, отгадать тайные душевные побуждения, заставившие эти лица действовать так, схватить ту точку этого дела, которая составляет центр круга этих событий, дает им смысл чего-то единого, полного, целого, замкнутого в самом себе» (X, 303). Иначе говоря, в процессе воспроизведения действительности совершается художественное ее освоение — отбор и анализ ее явлений, их типизация и раскрытие внутренней их сущности, трактовка в свете идеала. Поэтому в художественном ее эквиваленте все черты «более верны действительности, нежели сколько действительность верна самой себе» (IX, 351).

Поскольку в процессе творческого отображения действительности «устраняется все случайное и постороннее и представляется

одно необходимое и знаменательное», результат его обладает для нас не меньшим интересом, чем объект отображения в непосредственной его данности: вот почему поэзия «действует на нас сильнее, чем та действительность, которая составляет ее содержание» (VII, 54). Эстетическая значимость произведения искусства определяется не единственно лишь значимостью объекта изображения и не одной лишь познавательной его ценностью, но также совершенством изображения, глубиной трактовки, степенью мастерства. В искусстве перед нами предстают «взятые из действительности и творчески обработанные характеры» (VII, 85). В силу этого даже такие явления, которые как факты действительности были пусты и скучны, приобретают эстетическую значимость, когда к ним обращается искусство. Портретами, написанными Ван Дейком, Тицианом или Веласкесом, дорожат, «вовсе не интересуясь знать, с кого были писаны эти портреты: ими дорожат как картинами, как художественными произведениями. Такова сила искусства: лицо, ничем не замечательное само по себе, получает через искусство общее значение, для всех равно интересное, и на человека, который при жизни не обращал на себя ничьего внимания, смотрят века, по милости художника, давшего ему своею кистию новую жизнь!» (X, 316).

В 40-е годы вопрос об отношениях искусства к действительности сделался средоточием идейно-теоретической и идеологической борьбы.

В начале 1840 года редакция «Москвитянина» оповестила читателей, что министр просвещения Уваров собрал в своем загородном поместье (Поречье) некоторых особо уважаемых «ценителей изящного». Профессор Давыдов прочитал здесь «импровизированные лекции», в которых доказывал полное ничтожество «эмпирического учения» об искусстве и превосходство «учения идеального» (*183*, 171—177). Философским обоснованием «идеального учения», которое исповедовали «холопы села Поречья», служила шеллинговская концепция, соответственно адаптированная и профанированная. Глубоко заблуждаются «материалисты», полагающие, что поэзия является «зеркалом действительности», утверждали они; «не задача искусства анализировать действительность и доходить до сокровеннейших глубин ее»; эстетическое восприятие основано на «сочувствии с миром невидимым, надземным». Конечно, общество и природа могут дать поэту «богатое вещество», однако само по себе оно остается «мертвым», и оживить его «нестройную массу» способна только идея, истекающая из «бессмертной души художника» (*221*, 94, 101; *226*, 47).

Материалистическая концепция, построенная Белинским, служила обоснованию реализма. Согласно этой концепции, искусство «извлекает из действительности ее сущность» (IV, 479),

«объектирует современное общество и его представителей» (XI, 527). Произведение литературы поэтому можно уподобить «зеркалу общественной жизни» (VI, 674), в котором находят отражение не только человеческие характеры и человеческая психология, но и общественные отношения и процесс социального развития.

Построения сторонников «идеального учения об искусстве» были подчинены стремлению опровергнуть правомерность и художественную ценность реализма. Поэтическое творчество, любил повторять Шевырев, это «дверь от земли в небеса»: фантазия подлинного художника «возносится над всем существенным»; изображать действительность «верно и близко» означало бы для него отступить от своего высокого призвания, потому что «нагая истина этого мира действительного противоречит сама в себе назначению искусства» (*231*, 540; *229*, 261). Единомышленники Шевырева тоже требовали от искусства эстетического «обольщения», которое «отделяет вас от прозы жизни и увлекает в идеальную область художества». Они обвиняли русских художников в том, что они «совлекают» с искусства «идеальное достоинство» и превращают его в «простое зеркало природы» (*92*, 223). Самое выражение «натуральная школа», утверждал М. Дмитриев, не имеет смысла, так как художник «творит свой мир», для которого «верных подлинников нет в натуре», творит «не по натуре, а по своему идеалу», пребывающему в лоне предвечной идеи, из которой «рождаются отдельные образы» (*61*, 18—20, 32).

Обвинения в «копировании действительности» и «жалком упадке в художественном отношении» (*227*, 185—186) не имели ничего общего ни с творческой практикой Гоголя и Гончарова, Тургенева и Достоевского, Герцена и Некрасова, ни со смыслом эстетического учения Белинского. Утверждая, что искусство «есть воспроизведение действительности», он из статьи в статью разъяснял: в искусстве нельзя «верно списывать с действительности», но можно ее «верно воспроизводить» (IV, 37); «списывают с природы не живописцы, а маляры» (V, 567); полагать, что «создание свободного творчества» может быть копией действительности,— значит «унижать достоинство искусства» (VI, 24); чтобы верно изображать действительность, недостаточно «владеть искусством писца или писаря» (X, 303).

Враги натуральной школы и сами не могли не сознавать необоснованность и бездоказательность своих утверждений. Как показал Белинский, раздраженность «ложным направлением» реалистической русской литературы была выражением их охранительной позиции: их пугала «*нагота страшной истины*»; они хотели бы утвердить такую эстетику, которая «позволяет изображать все, что вам угодно, но только предписывает при этом изображаемый пред-

мет так украсить, чтобы не было никакой возможности узнать, что вы хотели изобразить» (X, 296—297).

Существовала и другая причина — на нее достаточно определенно указали сами приверженцы «идеального учения». Любовь к «идеальности», писал А. С. Стурдза, всегда соединялась в искусстве «с выражением *безмятежия* и *бесстрастия*»; напротив того, «преобладание подражания над идеалом... было искони, есть и будет верным признаком оскудевания веры, следственно — духовных побуждений и сил в быту народов и порядке общественном» (*202*, 151; *203*, 401).

Здесь обнаженно выступает актуальный идеологический смысл теоретической борьбы вокруг вопроса об отношениях искусства к действительности в эстетике 40-х годов.

Историческую заслугу Шеллинга сторонники «идеального воззрения на искусство» видели в том, что он «освободил искусство от всякой внешней цели, от всякой посторонней зависимости, утвердив цель искусства в нем самом». Вот в этих-то «началах, поставленных Шеллингом», они находили «истинное основание новой теории» художественного творчества, позволявшей утверждать, что «мир поэзии в созданиях своих независим от мира жизни» (*232*, 232—233; *230*, 178).

Одной из важнейших действительных заслуг Белинского перед историей эстетической мысли был вывод прямо противоположный: он показал, что, будучи воспроизведением действительности, искусство является формой отражения общественного бытия в общественном сознании, а потому искусству по самой его природе присуща активная роль в идейной жизни общества и развитии сознания народа.

Содержание и форма художественного произведения

В понятийный аппарат русской эстетики категории содержания и формы вошли сравнительно поздно: с толкованием их смысла, с рассуждениями о диалектической зависимости художественной идеи и ее чувственного облика, о форме «органической» и форме «механической» и т. д. мы встречаемся впервые в 20-е годы в работах П. Катенина (*73*, 305), О. Сомова (*179*, II, 562—563), И. Кронеберга (*82*, 89; *88*, 247), И. Киреевского (*75*, 180). А. Галичу вопрос «об *идеях* и об их согласии с формами» представлялся уже столь важным, что с его возникновением он связывал начало высшего этапа в развитии науки изящного вообще (*44*, 8).

Существенный вклад Белинского в обсуждение и движение этой весьма сложной проблемы состоял в том, что он углубился в ее внутреннюю проблематику и подверг внимательному анализу не

только опорные ее категории и логические их взаимосвязи, но весь континуум сопряженных с ними понятий; при этом его интересовала не теория вопроса сама по себе, но внутренняя жизнь произведений искусства и проявляющиеся здесь закономерности.

Эта живая связь с естеством художественных явлений уберегла Белинского от умозрительных подходов, и потому на его представлениях о собственных законах искусства не отразилось сколько-нибудь существенно ни влияние трансцендентализма, ни заблуждения, связанные с «гегелизмом». Его понятия о природе художественного содержания и художественной формы, их относительной суверенности, а вместе с тем и диалектическом их единстве развертывались последовательно непротиворечиво, образуя строгую и стройную концепцию.

Согласно исходным его определениям, содержание в поэзии — *мысль*, понимаемая не как абстракция, силлогизм, отвлеченность, а как мысль во плоти, мысль, сопряженная с тем, что ее породило, и одновременно с тем, что она порождает, в том числе с «телесным ощущением, произведенным мыслью» (в этом отношении у истинных поэтов «что стих, то мысль») (I, 365—367). Художественное содержание поэтому всегда единственно, своеобразно, неповторимо — даже и в том случае, если идея произведения «слишком обыкновенна, слишком известна всем... слишком истерта и истреплена в тысячах сочинений, хороших и дурных». Вот почему можно, усвоив *идею* произведения, не усвоить всего богатства его *содержания* (I, 290).

В статьях конца 30-х годов художественное содержание мыслится Белинским как *общее понятие* (онтологически первичное, само по себе существующее), которое, однако, не остается абстракцией, а находит свое «частное, конечное проявление» в образе (II, 559). Он разъясняет, например, что сумасшествие как таковое есть такого рода общая идея-матрица, а в художественном творении она перестает быть отвлеченной, так как «конкретируется в явлении». Поэтому обезумевшая от горя Маргарита (в «Фаусте» Гёте) и доведенная до помешательства Офелия (в «Гамлете» Шекспира) — это «два совершенно различные лица, которые не могут ни поверяться, ни меряться одно другим» (III, 180).

В статьях 40-х годов термин *идея* окончательно освобождается от идеалистического ореола: теперь это «внутренний смысл» произведения или образа (VI, 30). Так, Белинский говорит, например, что идею трагедии «Моцарт и Сальери» составляет «вопрос о сущности и взаимных отношениях таланта и гения» (VII, 557). Согласно его разъяснениям, идея — часть широкого спектра содержания, заключенного в произведении и обнаруживающегося в результате той душевной и духовной деятельности сознания чи-

тателя, которую воздействие искусства пробуждает: «Содержание в искусстве не всегда то, что можно с первого взгляда выговорить и определить; оно не есть воззрение, или определенный взгляд на жизнь, не начало или система каких-либо верований и убеждений, род философской школы или политической котерии; содержание есть нечто высшее, из чего вытекают все верования, убеждения и начала: содержание есть миросозерцание поэта... когда вы читаете поэтические произведения, проникнутые глубоким содержанием, вы чувствуете, что стремитесь к чему-нибудь определенному, наслаждаетесь чем-нибудь положительным, что вы прияли в себя новую силу, что вашего существования прибавилось, что вы чем-то преисполнились» (V, 552).

Собственно идея (как мысль) составляет центр смыслового континуума, и проявляется она («дает себя чувствовать») не в рассуждениях и построениях, но «как известный взгляд на известную сторону жизни, как начало (principe), которым вдохновляются и живут творения поэта» (VI, 124). Вот почему Белинский считал художественными произведения, в которых находил «очевидное присутствие мысли при совершенном отсутствии... прямо высказанных мыслей» (IV, 106), и не признавал художественными произведения, «лишенные идеи, но достаточно нашпигованные *высшими взглядами*» (VIII, 52).

Философские, социальные, нравственные, эстетические идеи и проблемы не существуют в искусстве как теоретические тезисы, ибо оно «не допускает к себе... рассудочных идей: оно допускает только идеи поэтические; а поэтическая идея — это не силлогизм, не догмат, не правило, это — живая страсть, это — *пафос*...» (VII, 312). В трактовке понятия *пафос* Белинский продолжает Гегеля, обозначавшего этим термином действие духовных сил, «которые выступают не только сами по себе, в своей самостоятельности, но также живут в человеческой груди и движут человеческой душой в ее глубочайших глубинах» (*47*, XII, 236). Но в то время как у Гегеля эти силы субстантивированы в идеалистическом духе, Белинский наполняет понятие «пафос» вполне материалистическим смыслом: в драматургическом действии, замечает он, пафос — это «страстное проникновение действующего лица тою идеею, которая составляет собою невидимую пружину всей его деятельности, всей энергии его воли». Подобная же всепоглощающая увлеченность идеей образует «базис и фон творений всякого замечательного поэта»; при этом сама идея «не является отвлеченным понятием, выраженным догматически, но составляет их душу, разлитая в них как свет в хрустале» (VII, 657).

Поскольку содержание художественного произведения многозначно и может быть выражено многоразличными средствами, оно в каждом случае должно быть открыто и усвоено читателем. Так,

«ключ к идее» поэмы «Медный всадник» скрыт в столкновении Евгения с гигантом на бронзовом коне и в том впечатлении, которое производит на него этот символ государственной власти и исторической силы (VII, 545).

Идейное содержание — центр произведения, но при этом в целом оно не исчерпывается заключенными в нем идеями и проблемами. Художник наблюдает, отбирает, переживает, осмысливает, обрабатывает и оценивает явления жизни — «извлекает из нее ее сущность» (IV, 479). Поэтому содержание произведения — это также та действительность, которая нашла в нем отображение. Чтобы составить сколько-нибудь полное «понятие об идее» романа Эжена Сю «Парижские тайны», нужно по воле автора и вместе с ним посетить таверны и тюрьмы, больницы и дома умалишенных, чердаки и подвалы, в воображении своем разделить участь людей, живущих в страшном мире нищеты, угнетения, преступлений, разврата, лицемерия (VIII, 177—178).

Уточняя границы категории содержания художественного произведения, Белинский указал также и на ту его сферу, которая менее всего учитывалась критиками и теоретиками,— сферу чувственную и психологическую, на то содержание, которое можно ясно ощутить, но «нельзя выразить словом» (VI, 53). Подобное «невыговариваемое содержание» (IV, 531) характерно более всего для лирики. Его можно определить как переживания и настроения, возникающие под воздействием образного изобразительно-выразительного и ритмико-мелодического строя стихотворения. Вот почему некоторые стихотворения, «не обнаруживая в себе прямой и определенной мысли», погружают читателя «в невыразимое ощущение того чувства, которого сами они только как бы невольные отзывы» (V, 580). В лирическом произведении «мысль скрывается за ощущением»; существует даже жанр, в котором «почти уничтожаются границы, разделяющие поэзию от музыки», а потому содержание «непереводимо на человеческое слово» (V, 10—11, 15).

Согласно представлениям Белинского, художественное содержание есть своего рода интеграл, а потому его нельзя исчерпать указанием на те или иные компоненты нерасторжимого целого. В связи с этим он вводит в язык эстетики и критики понятие *внутреннего содержания* и, исходя из него, формулирует критерий подлинной значительности произведения. Он отмечает, что занимательные по выдумке и сюжету повести Нарежного все-таки страдают «бедностью *внутреннего* содержания», в то время как в повестях Гоголя за простотой вымысла, за кажущейся обыденностью происходящего скрываются обобщения, равнозначные художественным открытиям. В «Старосветских помещиках» «очень просто рассказано, как жил старик со старушкой, как сперва

умерла старушка, а потом умер старик с тоски по ней». Однако перед нами произведение удивительной нравственной и даже философской глубины — большей, чем иные романы, в которых столько происшествий и приключений, что их «и в целый день не перескажешь» (V, 552—553, 564).

Весьма продуктивны в теоретическом отношении замечания Белинского о соотношении внутреннего содержания и *сюжета*. «У нас вообще содержание понимают только внешним образом,— писал он,— как «сюжет» сочинения, не подозревая, что содержание есть душа, жизнь и сюжет этого сюжета» (V, 552). И в другой статье (о повестях В. А. Соллогуба) заметил: чтобы охватить их содержание, нужно постигнуть и оценить «то внутреннее созерцание, которого сюжет служит только выражением», и постижение это совершается в сознании читателя (VIII, 420).

Следовательно, сюжет — это область содержания, однако содержание не может быть сведено к сюжету. Сюжетная сторона поэмы Тургенева «Параша» удивительно проста: «...на уездной барышне женится помещик-сосед — вот и все. Но это не содержание, а только канва содержания...» Содержание же этой поэмы настолько полно и богато, что передать его «во всей его жизни» могут лишь образы, созданные Тургеневым (VII, 66). Сюжет произведения вообще составляет ту сторону содержания, которая наиболее доступна для первого восприятия, вот почему «нет ничего легче, как рассказать в нескольких словах сюжет любого романа Вальтера Скотта, и нет ничего труднее, как изложить содержание его даже в большой статье» (VII, 94).

Итак, содержание в искусстве существует, проявляется и воспринимается только в единстве с выражающей его художественной формой; оно многообразно и по существу и по способам его проявления, и это многообразие, это затаенное богатство открывается только в результате углубления в образную систему произведения.

Часто бывает при этом, что в стихотворении для первого впечатления «нет ни намерения, ни цели, ни мысли»; но, если читатель вникнет в ощущение, возбужденное этим стихотворением, он «уразумеет намерение, цель и мысль» (VI, 15). Произведения повествовательные и драматургические, более обширные по размеру, более сложные по содержанию и системе художественных средств, в еще большей степени требуют углубленного восприятия. Их прочтение является активным процессом общения и сотворчества читателя с писателем. Так, «Мертвые души» Гоголя, «как всякое глубокое создание... не раскрываются вполне с первого чтения даже для людей мыслящих: читая их во второй раз, точно читаешь новое, никогда не виданное произведение. «Мертвые души» требуют изучения» (VI, 220).

Если вопрос о содержании — это вопрос о том, «*чтó* выражает произведение», говорит Белинский, то вопрос о форме — это вопрос о том, «*кáк* выполнено художественное произведение» (III, 427). Художественную форму нельзя представлять как некую «одежду, которую можно и надеть, и опять снять, и перекроить, и перешить» (II, 152). Это не оболочка, не «футляр отвлеченных представлений», а «чувственное проявление» внутреннего содержания (V, 295; VI, 53).

В литературном произведении Белинский относил к области формы все модусы «выражения содержания» (VIII, 458): жанровые особенности, способы и средства повествования, язык как средство раскрытия характера героя, художественную манеру рассказа, слог, стилистику, размер стиха, композиционную структуру. При этом во всех случаях речь шла *об элементах формы* или даже, говоря его собственным словом, о ее «фактуре» (VIII, 433), и это существенно важно для уточнения этой категории, так как Белинский полагал, что те или иные изобразительно-выразительные средства становятся компонентами художественной формы, только когда они создают образное целое. Форма не может «выработоваться отдельно от идеи» (II, 152). Каждый художник «творит для своих идей свои формы» (I, 69). Художественна «только та форма, которая рождается из идеи»; в противном случае «она поддельна, вроде вставных зубов, румян и белил, и принадлежит не к сфере искусства, а к сфере магазинов с галантерейными вещами» (V, 259).

Из содержательно-выразительной функции формы следует, что она всегда художественно необходима и единственна в своей конкретной данности: она является материализацией содержания, реализацией замысла в эстетическом материале. Начиная с первых статей Белинский различает существенно необходимые формы и случайные формы (I, 276, 284) и затем неизменно подчеркивает, что художественно необходимой формой можно признать лишь такую, которая «рождается из идеи» как проявление ее «внутренней жизненности» (V, 259). Иначе говоря, форма в искусстве — всегда содержательная, образная форма, и приобретает она художественную ценность лишь в единстве с содержанием. С этой точки зрения, творческий дар художника может быть определен как способность «угадывать форму идеи», находить адекватные средства для ее воплощения (VI, 577).

Выясняя природу художественного содержания и художественной формы, Белинский исходил из их диалектической взаимосвязанности и «единосущности» (V, 316). «Когда форма есть выражение содержания,— писал он,— она связана с ним так тесно, что отделить ее от содержания, значит уничтожить самое содержание; и наоборот: отделить содержание от формы, значит уничтожить

форму». В искусстве достижение органичного «тождества» этих полярностей — признак гениальности художника (IX, 535).

В ранних своих статьях Белинский лишь указывал на это «внутреннее единство» там, где находил его достигнутым, потому что понимал, что теоретическое отчленение содержания от формы и установление относительной их самостоятельности представляет задачу крайне трудную: ведь это означает «уничтожение живого, органического, конкретного создания, через разъятие его, как трупа» (II, 559). Он признавался откровенно: здесь есть нечто, ускользающее от скальпеля теоретиков,— «*нечто*, которого не умею назвать» (II, 420—421). Тем не менее он все-таки предпринял попытку проникнуть в «тайну живого слияния идеи с формой», и это составило сверхзадачу нескольких последующих его критических статей и рецензий.

Непосредственным импульсом к этому явились размышления над трактатом гегельянца Г. Ретшера «О философской критике художественного произведения», перевод которого Белинский, редактировавший в это время «Московский наблюдатель», поместил в журнале. Пространно излагая основания новой критической «мето́ды», Ретшер пересказывал отдельные положения эстетики Гегеля. Поскольку читатели стали сетовать на «темноту» этого сочинения, Белинский нашел нужным изложить от себя его смысл. В изложении Белинского исчезли искусственная тяжеловесность и пространность, тавтологии и усложненные периоды. При сравнении текстов становится очевидным, что Белинский возвращается к источнику, искаженному Ретшером,— к диалектическому пониманию единства содержания и формы у Гегеля,— а вместе с тем возвращает эстетическую мысль к ее непосредственному предмету — искусству. Более того, и в этой и в последующих своих статьях он не просто реконструирует гегелевскую концепцию, но и высказывает свои собственные представления о «законах эстетической жизни» творений искусства.

Первый из них — *закон конкретности*. Конкретными следует считать те явления, поясняет Белинский, в которых «идея проникла в форму, а форма выразила идею, так что с уничтожением формы уничтожается идея»; конкретность выражается как «неразрывное и необходимое слияние идеи с формою». Конкретность представляет собою всеобщий закон, без которого вообще ничто в мире не может жить, а вместе с тем — условие, без которого не существует подлинно художественного создания: «...в музыкальном произведении есть идея и жизнь, в которых заключается тайна его действия на душу человека, и есть звуки — форма; уничтожьте звуки — и не будет музыкального произведения»; подобно этому и в литературном произведении содержание и форма находятся во «внутреннем единстве»: форма не может существо-

вать отдельно от содержания, не может быть «приискана для идеи и приклеена к ней», она срастается с идеей, и сама идея «существует только через форму» (II, 437—438).

Второй закон — *закон художественной необходимости*. Смысл его состоит в том, что все элементы художественного произведения целесообразны, взаимообусловлены, эстетически рассчитаны: «...в нем нет ничего произвольного... в нем ни одно слово, ни один звук, ни одна черта не может замениться другим словом, другим звуком, другою чертою» (II, 437—438). Иначе говоря: в каждом художественном произведении *вот это* неповторимое содержание существует и может существовать только *вот в этой*, а не в другой форме, и в свою очередь *эта* форма не может быть выражением *другого* содержания. Предупреждая от метафизического истолкования означенного закона, Белинский разъясняет, что художественная необходимость не есть следование каким-либо эталонам и правилам: органическое единство содержания и формы достигается каждый раз как результат индивидуального акта творчества.

Поэтому в искусстве действует еще и третий закон — *закон свободы творчества*. Настаивая на том, что в подлинно художественном произведении ни один его элемент не может быть заменен другим, Белинский пишет: «Да не подумают, что мы уничтожаем этим свободу творчества: нет, этим-то именно мы и утверждаем ее. Художник может переменить не только слово, звук, черту, но и всякую форму, даже целую часть своего произведения, но с этой переменою изменяется и форма и идея; и это будет уже не та же идея, не та же форма, только улучшенная, но новая идея, новая форма» (II, 438—439). Диалектическая взаимозависимость выражается в данном случае в том, что разработка содержания необходимо связана с поисками средств, реализующих это содержание в эстетическом материале, а творческая работа над формой означает работу над содержанием.

Все три закона, сформулированные Белинским, рассматриваются им в их зависимом и последовательно развертывающемся действии: «Закон конкретности выходит из закона свободы творчества, основанной на непреложной необходимости» (там же). Другими словами, творчество — это не только следование художника велению своего воображения, но и подчинение объективным законам искусства.

Их действие дополняет еще один непременный закон эстетической жизни художественного произведения — *закон одновременности* создания идеи и формы. Уже в творческом замысле становящееся содержание и становящаяся форма возникают в органическом их единстве, акт творчества у подлинных художников никогда не распадается на создание содержания и создание формы.

Только у квазипоэтов содержание «предшествует форме»: сначала изобретается идея и уже затем изготовляется и «приделывается» к ней форма (II, 422). Закон одновременности устанавливает, что внутренняя взаимосвязь и взаимозависимость между содержанием и формой достигается и проявляется в движении, *в самом процессе создания.*

Таким образом, мы вновь можем убедиться, что гегельянство Белинского было плодотворным этапом в движении его собственной суверенной мысли.

В статьях и рецензиях 40-х годов он дополнил ранее выстроенный кодекс законов эстетической жизни художественного произведения рядом новых положений, обобщавших его наблюдения над диалектикой искусства.

Атрибутивным качеством художественно совершенного творения Белинский считает его *целостность*, то есть гармоничность образной тектоники, ту неразрывную внутреннюю связь между всеми сторонами его содержания и всеми элементами формы, благодаря которой оно является именно тем, что оно есть. Эксплицируя свою мысль, он прибегает к аналогии, в которой заложена идея системного подхода.

Вглядитесь в архитектонику растения, предлагает он читателям, и вы откроете, что внутри его стебля и листьев скрыта «самодеятельная лаборатория жизненности»: там есть все, что нужно для жизни, и при этом оно «не имеет ничего недостающего ему и ничего лишнего»; оно «живо и индивидуально», и причина этой жизненной индивидуализации «*замкнута* в нем». На еще более высоком уровне внутренней организованности находится животный организм, в котором скелет связан мускулами, суставы омываются лимфою, изготовляемой особыми железами, мускулы «протканы» нервами и т. д. А если мы посмотрим в микроскоп, то откроем «бесконечность организации» на другом срезе: здесь «каждая фибра необходима для целого и не может быть ни исключена, ни заменена без искажения целой формы».

В искусстве принцип целесообразной организованности проявляется «с таким же полновластием, как и в природе», и в его уразумении состоит разгадка тайны творчества. «Творческая мысль, запав в душу художника, *организуется* в полное, целостное, оконченное, особное и замкнутое в себе художественное произведение». Творение мастера поражает вас прежде всего «одним *общим* впечатлением», и, несмотря на его сложность и кажущуюся калейдоскопичность изображенных в нем характеров и событий, «дает вам созерцание чего-то единого»; каждое лицо «существует для вас само по себе», а вместе с тем оно включено в некое «целое», которое можно определить как *индивидуальную общность* произведения искусства (IV, 202—204).

Так устанавливает Белинский пятый закон — *индивидуальной целостности* или, как сказали бы теперь, закон системной организации произведения искусства, благодаря которой оно предстает перед нами как «отдельный мир, замкнутый в самом себе, полный собственных сил, чуждый всяких несвойственных ему элементов, всего постороннего и лишнего», и в то же время — как мир, «свободно движущийся в своей сфере» (V, 254, 557).

Наконец, достраивая концепцию художественного произведения как системы, Белинский дополнил кодекс законов, управляющих его внутренней жизнью, некоторыми производными от них закономерностями, относящимися к ним как следствие к причине.

Как в явлениях действительности, так и в произведениях искусства «ни форма без содержания, ни содержание без формы существовать не могут, а если и существуют, то в первом случае, как пустой сосуд странного и нелепого вида, а во втором случае,— как миражи, которых все видят, но которых в то же время почитают несуществующими предметами». Из этого вытекает, что подлинно *жизненная идея* возникает всегда «вместе с формою», если же форма «сочиняется особо и потом прилаживается к идее», то это не имеет отношения к художественному творчеству. С другой стороны, «уничтожить форму значит уничтожить и идею, и наоборот». Взаимосвязь эта есть условие материального их существования, и она же предопределяет взаимозависимость качественную: «ни ложная идея не может осуществиться в прекрасной форме, ни прекрасная форма быть выражением ложной идеи» (V, 306, 316, 505).

Содержание, с онтологической точки зрения, составляет субстанцию художественного произведения и внутреннюю жизнь его формы, поэтому эстетические достоинства содержания являются предпосылкой художественного совершенства. В этом смысле художественность и даже самая возможность мастерства зависят не только от автора произведения, но и «от глубины основной идеи и от силы, с которою она организуется в отдельных особностях» (V, 40). «Если мысль поэтического произведения истинна в самой себе, ясна и определенна для поэта, если произведение верно концепировано и достаточно выношено в душе поэта,— то в нем не может быть ни уродливых частностей, ни слабых мест, ни темных и непонятных выражений, ни недостатка в внешней отделке» (VI, 592). С другой стороны, эстетическая бесплодность, недостаточность или неразработанность содержания всегда имеют результатом художественную несостоятельность целого произведения: «Когда идея, взятая в основание произведения, ложна сама в себе, то и при таланте автора произведение не может быть удачно...» (VII, 15). Следовательно, для успеха дела необходима «отчетливая концепированность» замысла (VI, 661), а идея, лежащая

в его основе, должна быть не только истинна в самой себе, но и ясна и определенна для автора и публики.

Составляя животворное начало творческого процесса, содержание является в силу этого определяющим фактором, «базисом» также и в развитии художественного дарования: «Неистощимость и разнообразие всякой поэзии зависят от объема ее содержания; и чем глубже, шире, универсальнее идеи, одушевляющие поэта и составляющие пафос его жизни, тем, естественно, разнообразнее и многочисленнее его произведения». Если же творчество его мелеет, поэтический дар иссякает, значит, не оказалось для него «вдохновлявшей идеи», значит, идея его «поверхностна и мелка» (VIII, 51). Показательна с этой точки зрения судьба творчества Н. Языкова, подтверждающая ту закономерность, что поэзия «полная содержанием, всегда развивается, идет вперед; поэзия, чуждая всякого содержания, всегда стоит на одном месте, поет одно и то же, одним и тем же голосом». Языков пушкинской поры обладал оригинальным и сильным поэтическим дарованием. Но время шло, а темы и мотивы его поэзии оставались «неподвижными». Он остался чужд развитию жизни и движению идей — и вот в 40-е годы Языков, «мертвый для всяких современных, живых интересов», исписался и утратил былую звучность, энергичность и красочность своего стиха (V, 561; VI, 125).

Определяющая функция содержания раскрывается и в истории искусства в целом. Не случайно плодотворное и успешное развитие художественной литературы в России началось с момента, когда Карамзин «ввел русскую литературу в сферу новых идей», а преобразование языка художественной литературы, ее выразительных средств было только «необходимым следствием этого дела» (VII, 132). Затем явился Пушкин и возглавил творческое движение, смысл которого состоял в стремлении «найти новые источники мыслей и новые формы для них». Год от года содержание литературы «расширялось, формы разнообразились, характер становился самобытнее» (VIII, 298). И вот, наконец, поиски современных тем, современных героев и современных проблем вызвали появление Гоголя и целой плеяды писателей натуральной школы (X, 243).

Утверждая, что содержанию принадлежит определяющая роль, Белинский вместе с тем обосновывал *активную функцию художественной формы*.

С самого начала он различал «поэзию самого содержания» и «поэзию формы». Поэзия содержания — это эстетическая значимость жизненных явлений, событий, характеров, «поэзия самих фактов», составляющая предпосылку красоты художественной (I, 281—282). Она не является единственным гарантом творческого успеха — необходима еще и поэзия их воспроизведения. Активная

функция формы вытекает из ее «единосущности с идеей». В том случае, если «идея не сливается с формою, ее не чувствуешь, но только догадываешься о ней» (I, 363). Форма не оболочка, а «необходимое условие осуществления» замысла (III, 291). Без образной «овеществленности» замысла нет художественности, а есть только идея, не нашедшая «выполнения, достойного себя». И не спасут такое произведение ни великость, ни даже «священность» предмета, ни поразительность, трогательность и чувствительность перипетий и событий — оно вызовет у публики «раздражение души и чувства», которое только люди, лишенные эстетического вкуса, могут «счесть за сильное впечатление от поэтического создания» (IV, 17; VI, 632).

Не ограничиваясь чисто теоретическим рассмотрением законов эстетической жизни художественных произведений, Белинский прослеживает их действие в творчестве русских писателей. Внимание его привлечено к тем явлениям современной литературы, которые в творческом отношении открывают путь в «совершенно новый мир искусства» (IV, 147).

Одно из таких явлений — роман «Герой нашего времени». Рассматривая его неповторимо своеобразную композиционную структуру, объединяющую несколько самостоятельных, сюжетно завершенных повестей, Белинский установил, что при кажущейся произвольности, в которой они следуют друг за другом, здесь есть скрытая художественная логика, настолько необходимая для уяснения общей концепции, что их следует читать и осмысливать именно в той последовательности, в какой они расположены Лермонтовым,— «иначе вы прочтете две превосходные повести и несколько превосходных рассказов, но романа не будете знать» (IV, 146). Столь же плодотворно для понимания действия закона взаимозависимости содержания и формы наблюдение Белинского относительно смысловой функции сюжетного строения романа «Евгений Онегин». Повествование о судьбе заглавного героя остановлено на критическом переломе его судьбы. Современные Пушкину критики, не найдя привычной развязки, восприняли эту особенность сюжетного строения как незавершенность. Белинский же, напротив, увидел здесь высшее проявление художественного единства: «Весь этот роман — поэма несбывающихся надежд, недостигающих стремлений,— и будь в ней то, что люди, не понимающие дела, называют планом, полнотою и оконченностию,— она не была бы великим созданием великого поэта...» В логике художественной Белинский увидел отображение логики человеческих судеб — композиция романа скрывает ответ на вопрос: что станет с Онегиным потом? В романе нет конца, нет развязки, «потому что в самой действительности бывают события без развязки, существования без цели» (IV, 425; VII, 469).

Активная функция художественной формы зримо выступает при попытке перекодировать содержание произведения искусства. Белинский утверждал, что самый талантливый пересказ произведения все-таки есть не что иное, как обеднение его смыслов, поскольку художественное содержание неповторимо и выразить его способна только та единственно-неповторимая форма, в которой оно существует. На протяжении всей своей критической деятельности он не уставал напоминать об этом читателям. Так, изложив сюжет «Тимона Афинского» Шекспира, он предупреждает, что не смог дать хоть какое-нибудь понятие об этой трагедии, ибо в его пересказе разрушена форма, в которой высказана именно эта идея (I, 290). Разбирая «Героя нашего времени», он с огорчением говорит: «Нет ничего тяжеле и неприятнее, как излагать содержание художественного произведения». Ему хотелось бы повесть «Тамань» «выписать всю от слова до слова», потому что она «вся в форме» (IV, 212, 226). В рецензии на повести В. А. Соллогуба он рассматривает невозможность изложить их содержание как свидетельство, что они принадлежат к сфере искусства. «...Нет поэзии и творчества, нет мысли в той повести,— решительно утверждает он,— которую вы знаете, если вам рассказали ее сюжет» (VIII, 420). Эти и подобные им высказывания разных лет сводятся к одной мысли: художественная форма есть обнаружение содержания, его бытие для нас.

Мы уже отмечали, что движение понятий Белинского о закономерностях, управляющих эстетической жизнью произведения искусства, совершалось путем последовательного развертывания и углубления изначальных положений. В отличие от этого, в представлениях *о мерилах сравнительной ценности* художественных явлений он прошел через заблуждение и противоречие с самим собой.

Повествуя историю своих философских исканий, Белинский вспоминал, что, познакомившись с гегелевским взглядом на искусство, он «освирепел» и объявил, что «в поэзии составляет все художественный *образ*» (XI, 387, 397). Действительно, в статьях 1838—1839 годов он утверждал, что в деле творчества «сила не в идее, а в форме, которая, само собой разумеется, необходимо предполагает и условливает идею». Из бесспорной посылки, что одна лишь значительность содержания еще не создает художественно совершенного произведения, он сделал ошибочный вывод, что значительность содержания «не только не есть ручательство эстетической красоты, но еще часто оподазривает ее» (II, 441).

Однако Белинский все-таки не был до конца верен такому «чисто художественному взгляду»: настаивая в теории на том, что изящной форме «до́лжно отдать преимущество перед идеею», потому что «основа искусства, сущность его — это не идеи, выражае-

мые им, а способ выражения идей через образы» (III, 308), он сам же и опровергал такой взгляд, обращаясь к анализу живых явлений искусства. Поэтому когда он встретился с мнением, что образ гётевской Гретхен следует поставить выше шекспировской Джульетты, то счел эту мысль «странной и произвольной». «До сих пор еще не придумано инструмента для измерения относительного достоинства созданий великих поэтов,— заметил он,— и потому условились почитать их совершенно равными одно другому, *как формы совершенно равные своим содержаниям*»; а из этого следует, что только содержание (при условии мастерства) «может служить этою меркою» (III, 179).

В 40-е годы внимание Белинского привлечено не только к законам внутренней эстетической жизни художественного произведения, но и к законам его социальной жизни. Поэтому примат и решающая роль содержания вновь становятся в его статьях исходным «основанием всех суждений о поэзии и поэтах» (V, 552). «Жизнь одна и та же во всех своих явлениях,— рассуждает он,— но одно из них объемлет собою только известную часть ее, другое же заключает в себе бесконечно великое содержание жизни. Таково же и отношение между поэтами: в отношении к активу творчества, к процессу вдохновения, песня Беранже совершенно равна любой драме Шекспира, но в отношении к содержанию жизни, которое объемлет собою то и другое из упомянутых произведений, между ими бесконечная разность в важности, ценности и достоинстве» (IV, 501).

Этот взгляд вызвал полемическую реплику со стороны К. Аксакова, одного из приверженцев концепции, которой уже перестрадал Белинский. «...Поэт, обладающий полнотою творчества,— писал Аксаков,— может создать, положим, цветок, но во всем его совершенстве, во всей свободе его жизни; другой создаст великого человека, взявши бóльшее содержание, но только наметит его общими чертами; велико будет дело последнего, но оно будет ниже в отношении к той полноте и живости, какую дает поэт, обладающий тайною творчества...» (*3*, 15).

Отвечая Аксакову, Белинский заметил, что следует внести ясность в исходные положения: сопоставление произведений с целью установить их сравнительное значение может иметь смысл только при условии, что авторы этих произведений обладают «тайной творчества»; а если это так, то полнота творчества не может стать решающим мерилом — она может быть только предварительным критерием, позволяющим обсуждать проблему. Иначе говоря, полнота творчества может являться мерой художественности, но не мерой значительности. Два свойства составляют великого поэта: его «естественный талант» и глубина его «духа», его идей. Если мы сопоставляем творчество действительно даровитых ху-

дожников, то *только это второе свойство* может явиться мерилом значительности. Но в таком случае мы можем сказать, что «слегка намеченный идеал великого человека» в творчестве одного из них «будет более великим созданием, нежели во всей полноте и во всей свободе жизни воспроизведенный цветок» в творчестве другого (VI, 257).

Точка зрения, которую выдвинул и обосновал Белинский, не исключает ни одного из строгих требований художественности и вместе с тем позволяет устанавливать *неравновеликость* художественно совершенных произведений. Благодаря этой диалектической точке зрения становится ясным, что само художественное совершенство не есть абсолютное достоинство, не имеющее отношения к значительности содержания, и что степень мастерства художника измерима только в соотнесенности с его творческой задачей: чем более обширным, глубоким, значимым является содержание, тем большей одаренности и творческих усилий требуют поиски средств, способных охватить и передать это содержание.

Художественное дарование

В истории отечественной эстетической мысли начало размышлениям над природой художественной одаренности и сущностными свойствами гения было положено работами соревнователей эстетического просвещения. Опираясь на Гельвеция и Мармонтеля, Джерарда, Зульцера и Эшенбурга, они говорили, что помимо удивительного свойства отражать в себе мир, «как в светлой, прозрачной реке», художник должен обладать «гибкостью ума и сердца», позволяющей на все отзываться, «превращаться во все лица», вызывать в себе различные состояния и всем впечатлениям «давать образ». Если же это гениальный художник, то его отличает «свой образ видеть, чувствовать, мыслить» (*40*, 15), способность «соображать идеи новым, великим, поражающим образом» (*144*, 566), дар «к великим замыслам и изобретениям», позволяющий «предпринимать намерения, для обыкновенных и простых душ *непонятные* и необозримые» (*38*, 121). При всем том они считали необходимым «опровергнуть нелепое мнение», будто художнику «не нужно ученье», поскольку талантливость ему «все заменяет»: сколь бы богаты ни были его природные задатки, он должен развить и усовершенствовать их путем образования и помнить, что великим делает человека не один лишь дар врожденный, но также собственный его труд, постоянный и неутомимый (*110*, 30—31; *111*, 204; *114*, 185).

Просветителям преддекабристской поры принадлежат трактаты о гражданственном призвании и высоком нравственном ста-

тусе писателя. Писатель — человек, одаренный особыми талантами художника, говорится в одном из них, но прежде всего он «есть гражданин в гражданском обществе»; он художник, а вместе с тем «мудрец, просветитель, наставник, судия», утверждающий своим искусством «мир, свободу, справедливость» (*114*, 174, 177, 204). Высокого звания писателя достоин лишь тот, кто «питается свободою», «постигает выгоды целых обществ» и посвящает все свои мысли и дела «благу людей» (*187*, 26, 29, 31). Гражданский сан писателя требует от него особых нравственных качеств: он должен быть «независим, как природа, свободен, как мысль, рождаемая в нас предметом высоким»; ему дарован свыше «дух провидения», и потому он судит о своем времени «как необольстимый представитель грядущего» (*157*, 8, 11, 19). Самое понятие «*гений*» истолковывалось как «высшего рода врожденная способность и непреодолимая склонность к чему-либо высокому и благородному» (*142*, 63). Эти идеи русской эстетики 1810-х — начала 1820-х годов выражали свободолюбивый «дух времени» и в свою очередь подготавливали декабристское учение о гениях как открывателях «новых земель мира нравственного», просветителях и пророках, предугадывающих будущее и «научающих потомство» (*16*, 1, 9).

Понятия Белинского о сущностных свойствах разума, психики и характера художника преемственны по отношению к идеям русской эстетики преддекабристской и декабристской поры. И если его концепция гения по справедливости должна быть оценена как одно из замечательных достижений русского мыслителя 40-х годов, то следует видеть, что ее построение оказалось возможным благодаря предварительным работам его предшественников.

Обращаясь к движению этой проблемы в эстетике Белинского, мы в особенности должны учитывать своеобразие лаборатории его теоретической мысли. Поскольку вопросы о природе творческой одаренности, о признаках и критериях художественного таланта обсуждались им постоянно и в разное время он углублялся в разные их аспекты, оказывались неизбежными некоторые повторения и наложения; но именно в силу этого совершалось накапливание представлений, уточнение дефиниций, углубление и редактирование ранее высказанных положений. По образному выражению самого Белинского, новое здесь атомами налипало на глыбы старого. И так как он рассматривал свойства сознания, психики и характера художника не как набор способностей, а как компоненты целостного комплекса, мы вправе, реконструируя его концепцию в целом, сводить воедино высказывания разного времени.

Согласно этой концепции, художник должен обладать «способностью поэтически воспринимать впечатления действительности», на все отзываться, все понимать и всему сочувствовать. Ему доступно и близко «все, что свойственно природе человеческой».

Речь идет не просто о поэтическом взгляде на действительность: ведь в таком смысле «можно быть поэтом в душе, в чувстве, в жизни, даже в политической и гражданской деятельности,— и не быть поэтом в искусстве и литературе». Чтобы быть собственно художником, необходимо «мыслить, рассуждать и чувствовать образами», равно как и воспроизводить свои видения, замыслы и идеи в образной форме (V, 505, 234). Нужно уметь «постигать все формы жизни, переноситься во всякий характер, во всякую личность» и силою поэтического инстинкта и фантазии на основании нескольких наблюдений «восстановлять целый отдельный, замкнутый в самом себе мир жизни, со всеми его условиями и отношениями»,— подобно тому как Кювье восстанавливал по ископаемой кости целый организм (X, 319).

Однако и этих «непосредственных художнических способностей» — восприимчивости, впечатлительности, реконструирующего воображения, умения «вне себя осуществлять внутренний мир своих ощущений и идей» — все-таки недостаточно для большого художника: все это столь же естественно для поэта, как для математика естественна «отвлеченная сообразительность». Есть еще один не менее важный критерий подлинной художественной одаренности и творческой силы: «Говоря о Шекспире, было бы странно восторгаться его уменьем все представлять с поразительною верностью и истиною, вместо того, чтобы удивляться *значению* и *смыслу*, которые его творческий разум дает образам его фантазии. В живописце, конечно, великое достоинство — уменье свободно владеть кистью и повелевать красками, но это уменье еще не составляет великого живописца. Идея, содержание, творческий разум — вот мерило для великих художников» (IV, 118; VI, 424, 429).

Романтическая эстетика, писал Белинский, считала поэзию «откровением исступленных вдохновений», а самому поэту оставляла только «право восторженного безумия и безумного восторга», отнимая у него право существа мыслящего (VII, 49). Подобное убеждение, основанное на представлении, будто для творчества достаточно одного чувства, является ложным, а потому гибельным для таланта; оно «особенно вредно для поэтов нашего времени: теперь все поэты, даже великие, должны быть вместе и мыслителями... живая, современная наука сделалась теперь пестуном искусства, и без нее — немощно вдохновение, бессилен талант!..» (VI, 488).

Утверждение первостепенной значимости разума художника в комплексе способностей, образующих его дарование, не означало проповеди холодного интеллектуализма и обезличивающей рационалистичности. В деле художественного творчества «двойников не бывает»,— замечал Белинский,— здесь каждый «должен быть

самим собою» (III, 68). Человек, достигнувший высокого уровня личностного развития, неповторим: каждое из его чувств «имеет свой характер, свою особенность», а эмоционально-волевая и интеллектуально-психологическая сферы его сознания образуют своеобразные «нравственные оттенки». Даже у человеческого ума «есть своя индивидуальность», потому что ум не «мертвый абстракт», не автоматическое устройство, выполняющее мыслительные операции: ум имеет субстратом человеческую личность во всей определенности ее характеристик. Ум можно назвать «духовным оружием человека», и каждый человек «действует им особенно, по-своему». Произведениям писателя оригинальность «сообщается углом зрения, с которого представляется автору мир, цветом стекол, сквозь которые отражаются в глазах ума его все предметы» (X, 27, 79).

Одним из объективных выражений и свидетельств оригинальности дарования является «вполне развившийся и выработавшийся художественный стиль» (VII, 553), а частным проявлением стиля в литературном творчестве является слог: «...слог — это сам талант... слог всегда оригинален, как личность, как характер... по слогу узнают великого писателя, как по кисти — картину великого живописца...» (VIII, 79). Подлинная оригинальность «не должна быть искусственною или изысканною»: она в «изобретении», а уже вследствие этого и в форме, в средствах; поэтому она возможна «только при верности поэта действительности и истине» (IX, 535). В этом смысле художественная оригинальность может быть определена как «следствие способности схватывать сущность, а следовательно, и особенность каждого предмета» (VII, 70).

Таковы отличительные свойства сознания художника с точки зрения восприятия и отражения мира. С ними органично связаны качества, характеризующие его мироотношение. По душевной своей организации художник является натурой «восприимчивой, раздражительной, всегда деятельной» — он «болезненнее других страдает... пламеннее любит, сильнее ненавидит...» (IV, 495). Он ощущает свою причастность к жизни общества и народа и сознает ответственность за их судьбы. В силу этого его отличает особенно сильный интерес к современности и ее проблемам. И вновь Белинский подчеркивает: для того чтобы находиться в центре идейной жизни своего времени, быть в состоянии сделаться органом прогрессивных сил общества и представителем его духовной жизни, художнику необходима не одна лишь непосредственная способность к поэтическому восприятию и воспроизведению действительности, но «интеллектуальное развитие», которое дается неослабным преследованием «быстро несущейся умственной жизни современного мира». Он должен развить свой дар «в духе времени» и стать по образованности «на одном уровне со своим веком» (VI, 9, 425).

Размышляя над тем, какие художники нужны России, Белинский писал, что хотел бы встретить среди людей нового поколения поэта, «современного и по идеям, и по формам, и по чувствам, по симпатии и антипатии, по скорбям и радостям, надеждам и желаниям» (VI, 25). Что означало понятие *современности* поэтического дара? Раскрывая (насколько это было возможно) свою мысль, он пояснял, что быть современным означает суметь проникнуть в «душу века» и в «интерес времени»; это значит быть движимым могучим сочувствием «с вопросами современной действительности» и «бросать на нее свет, объясняя ее»; это значит ощущать «кровную симпатию» с направлением общественного развития, жить «надеждами, радостями и болезнями своей эпохи»; это значит также «быть провозвестником братства людей» (IX, 39—40, 175, 592). Читателям 40-х годов было достаточно ясно, что речь шла о надеждах демократической части общества, о служении делу освободительного движения, о кровной симпатии к тому идейному направлению, которое выражало интересы народа.

Свои представления о высоком гражданственном статусе писателя Белинский смог высказать без оглядки на цензуру в «Письме к Гоголю». Чувство благодарной любви к одному из «великих вождей России на пути сознания, развития, прогресса» и тревога за судьбу его гениального дарования, высокая оценка реалистических произведений писателя и беспощадная критика его заблуждений, борьба за Гоголя — и потому с ним самим — определили драматический строй этого документа. «Титло поэта, звание литератора,— говорит Белинский,— у нас давно уже затмило мишуру эполет и разноцветных мундиров». И объясняет это наличием «инстинкта истины» и ростом гражданственного и эстетического сознания лучшей части русского общества, которая видит в писателях «защитников и спасителей от мрака самодержавия, православия и народности». Величие художника неразрывно связано в понятиях Белинского с глубиной и правдивостью его произведений, с тем, что он «содействовал самосознанию России, давши ей возможность взглянуть на себя самое как будто в зеркале» (X, 212—213, 217—218).

Наряду с комплексом «художнических способностей», образующих субстанцию творческого дарования, Белинского занимал вопрос *о различных степенях одаренности* — вопрос настолько специфичный и трудный для разрешения, что Гегель счел нужным исключить его «из круга предметов философского рассмотрения» (*47*, XII, 288). Высказывания русского мыслителя об этом аспекте проблемы принадлежат к числу наиболее глубоких не только в его наследии, но и в истории эстетической мысли.

Гегель ограничился общим определением, согласно которому талант представляет собою *особую* способность к *особому* виду

художественного творчества, гений же — это «*всеобщая* способность к созданию подлинных художественных произведений, равно как и энергия, благодаря которой он развивает и упражняет эту способность», а также подлинное «одушевление» (47, XII, 291). У Белинского мы находим близкое к гегелевскому понимание: он говорит, что талант есть «*способность делать, производить*» в сфере формы и средств, а гения отличает «самостоятельная деятельность духовных сил» (IX, 455), но вслед за тем замечает, что подход, при котором талант означает низшую, а гений высшую степень способности творить, все-таки «не дает меры (критериума) для определения высоты художественной силы». За необходимый здесь критерий он принимает *содержание творчества* и соответственно считает, что произведения таланта характеризуются «частностью и исключительностью», а произведения гениального художника отличает «оригинальность и самобытность, потом всеобщность и глубина его идей и идеалов и, наконец, историческое влияние их на эпоху, в которую он живет» (X, 526—527).

Если художественное дарование всегда бывает достоянием человека, который представляет собою неповторимо своеобразную личность, то гений — это тот из людей, в котором это индивидуальное творческое начало развито особенно определенно и полно. Гений — это «личность больше, чем кто-нибудь, личность по преимуществу»; во всех своих созданиях он выражает и творчески осуществляет неповторимость свойственного ему мировосприятия, миропонимания и мироотношения, поэтому создания эти «представляют собою совершенно особенный, оригинальный мир» (X, 28). Отличительным свойством сознания гениальных художников (как и гениальных мыслителей, исторических деятелей, ученых) является способность нестереотипного и нерутинного восприятия и объяснения действительности: они «во всем видят именно то, чего без них никто не видит, а после них все видят и все удивляются, что прежде этого не видели. . .». Это эвристическое вйдение, это преодоление клише в подходах к явлениям мира не имеет ничего общего с оригинальничанием или с аномалией сознания. Напротив, оно есть следствие *развития и совершенствования общечеловеческой способности:* гении «все понимают просто», и лишь сначала это простое понимание кажется всем неожиданным, а иногда нелепым или даже безумным; затем, утвердившись в сознании многих, оно оказывается столь естественным, что «нет глупца, который не подивился бы, как *ему* не пришло этого в голову» (IX, 456).

В сфере художественного творчества гений своей деятельностью «всегда начинает собою новую эпоху, являясь с творениями в столь новых формах, что никто и не подозревал их возмож-

ности,— и он делает это смело, не справляясь с мнением века и толпы» (III, 503). Гениальный художник открывает в, казалось бы, известном новое, неизвестное, до него никем не подозреваемое (как в действительности, так и в своем искусстве). Талант же идет по следам гения, в направлении, им намеченном. Он только осваивает и разрабатывает ту «совершенно новую сферу мысли», которая до него была открыта (VIII, 570). Поэтому талантливые художники действуют «в настоящем и для настоящего» и уже при жизни обретают известность и славу, а гении «действуют на будущее», и потому обычно не только не бывают признаны современниками, но даже подвергаются хуле и гонениям (VII, 135—136).

Тем не менее деятельность гения (сознают или не сознают это его современники) с неизбежностью оказывает благотворное влияние на современную художественную, философскую, научную, общественную мысль, потому что его идеи и идеалы обладают глубоко прогрессивным значением: «В какой бы сфере человеческой деятельности ни проявился гений, он всегда есть олицетворение творческой силы духа, вестник обновления жизни. Его назначение — ввести в жизнь новые элементы и через это двинуть ее вперед на высшую ступень» (VII, 516). Различие между гением и талантом, с этой точки зрения, состоит в том, что гений — это «зиждитель» новых идей и направлений в искусстве и науке и его открытия производят *революцию* в той области творчества или знания, в которой он действует,— в то время как талант — только «реактор» (XII, 331—332), помогающий распространению новых идей или, в лучшем случае, способный предчувствовать близость готовящейся умственной или художественной научной или социальной революции.

Свои революционные открытия гений совершает, «действуя бессознательно»,— в то время как талант действует не только сознательно, но часто даже и расчетливо. Именно в силу этого талант «своего ничего не родит, но зато лелеет, ростит и крепит детей гения» (XII, 461—462). На первый взгляд Белинский как будто бы вступает здесь в противоречие с собственным положением, что «бессознательность не только не составляет необходимой принадлежности искусства, но враждебна ему и унизительна для него» (IV, 596). Но на самом деле он не противоречил себе, поскольку здесь под *бессознательностью* понимал интуитивную деятельность разума гениального художника, его способность к *непосредственному сознанию* (V, 234). Слово же *непосредственный*, согласно разъяснениям Белинского, «объемлет собою и заключает в себе гораздо обширнейшее, глубочайшее и высшее понятие, нежели слово «бессознательный». Непосредственность имеет условием «вдохновенный порыв», основанный на твор-

ческой свободе; диалектика художественного креативного акта заключается в том, что все истинно творческое «не может быть произведено соображением, расчетом, рассудком», хотя вместе с тем непосредственность «не исключает из себя ни воли, ни сознания,— напротив, чем более того и другого участвует в нем, тем оно выше, плодотворнее и действительнее...» (IV, 595—596).

Настаивая на исключительно важной роли интуитивного начала в творческом процессе, Белинский имел в виду также тот моцартизм, ту естественную свободу и непроизвольность, с которыми гений совершает свои открытия, не только не помышляя о величии, но, напротив, опасаясь впасть в ложную многозначительность. «Если б сказали Лермонтову о значении его направления и идей,— писал Белинский,— он, вероятно, многому удивился бы и даже не всему поверил; и не мудрено: его направление, его идеи были — он сам, его собственная личность, и потому он часто высказывал великое чувство, высокую мысль в полной уверенности, что он не сказал ничего особенного» (VIII, 474). Одно из характерных психологических свойств великих людей Белинский видел в том, что они «казались себе совсем не великими» (XI, 467) *.

Таковы некоторые «характеристические признаки гения» с точки зрения онтологической и функциональной. Вместе с тем, подобно русским просветителям начала века, Белинский постоянно обращался к той стороне проблемы, которую можно назвать нравственным ее аспектом.

«Люди бездарные, ни к чему не способные... суть такое же исключение из общего правила, как уроды»,— утверждал он. Но при этом каждый должен познать себя, «найти свою дорогу» и «сделаться самим собою». А это возможно при условии, что он сможет «развить лежащее в его натуре зерно духовных средств» и, следовательно, «стать вровень с самим собою» (IV, 81—82; XII, 336). Что касается художественной деятельности, то здесь прежде всего необходимо наличие специфической природной предрасположенности к творчеству (в этом смысле гением

* Устанавливая эти типологические черты, Белинский хорошо сознавал: «Нельзя провести резкой черты, отделяющей гения от таланта, ибо есть таланты, близкие к гению, и вообще подобное разграничение окончательно совершается временем и веками» (VI, 120). Диалектическая точка зрения состоит в том, что это «только крайние степени, противоположные полюсы творческой силы». Поэтому он счел нужным ввести третье определение — *гениальный талант*. «Гениальный талант отличается от обыкновенного таланта тем, что, подобно гению, живет собственною жизнию... и на свои творения налагает печать оригинальности и самобытности... От гения же он отличается объемом своего содержания, которое у него бывает менее обще и более частно... гений захватывает и наполняет собою целую область современной ему действительности, гениальный талант — один уголок ее» (IX, 528).

«до́лжно родиться, но нельзя сделаться»), но при этом художнику необходимы также исключительно большие нравственные силы. Отличие подлинно одаренного человека, который только кажется самому себе гениальным, в той неуспокоенности, которая заставляет его ощущать себя несчастным (даже и в комфортных обстоятельствах) до той поры, пока он не осуществит своего призвания: «Кто на что призван, тот свершит свое дело. Сколько мы видим поэтов, которые мучаются, хлопочут, пишут... а потом... делаются хозяевами и проводят спокойно свою жизнь в житейских расчетах. Не ясно ли, что они наклеветали на себя поэтическое призвание... Кто родился поэтом, то и умрет им. Отнять у него возможность писать — значит отнять у него возможность жить» (XI, 153). Задолго до Л. Толстого Белинский в афористической форме высказал представление о закономерности, которая служит безошибочным критерием подлинного художественного дарования: «Поэтом может назваться только тот, кто не может не писать...» (II, 149).

По свойству своего сознания и характера гениальные художники способны «торжествовать над всеми препятствиями»; их преимущество в том, что самая их «натура» не допускает их «сбиться с пути». На непонимание и даже на оскорбления со стороны критики они отвечают новыми оригинальными созданиями (VI, 121, 508). Неотъемлемым нравственным свойством гения следует считать поэтому «сильную волю, которая все побеждает, все преодолевает». Гений «упорен, упрям и стоек» не просто по свойству характера, но вследствие верности делу, на которое призван. Эти упрямство и стойкость не приложение к дарованию, а часть дарования: «...он упорен потому именно, что он — гений, и чем тяжелее борьба, охлаждающая слабых, тем больше для него наслаждения развертывать перед миром и самим собою все богатство своих неисчерпаемых сил» (II, 186, 209; VIII, 387).

Оценивая вклад Белинского в обсуждение вопроса о сущностных свойствах гения, мы можем по справедливости отнести к нему слова одного из его университетских «образователей», А. Мерзлякова, и сказать, что здесь, в труднейшем для эстетики деле, он оказался «великим в великом, как в собственной своей сфере» (*110*, 31).

Но не менее ценным для эстетической науки приобретением являются высказанные им материалистические представления о социально-исторической детерминированности свойств сознания гениального художника и общественном смысле его новаторской деятельности.

Понятия Белинского об отношении великих художников к их времени, обществу и народу вытекали из его концепции роли

личности в истории. Согласно его пониманию, великие люди выражают и осуществляют своей деятельностью необходимо возникающие требования. Великим может стать лишь такой деятель или мыслитель, ученый или художник, который способен в силу свойств своего сознания и характера «сделаться органом общей мысли, главою движения, представителем века, героем его драмы». Великие люди, так сказать, потенциально наличествуют в мире, «только не всегда обстоятельства вызывают их на позорище мира,— и благо тем, которые родятся вовремя и находят свое дело». А гений — это как раз тот из людей, кто «никогда не выдумывает себе дела, но находит его во времени» (IV, 273—274). Такой была историческая роль Лютера, который уловил «дух времени» и своей реформаторской деятельностью способствовал перевороту, уже подготовленному историей (там же); такова роль Петра I, который «только угадал современную потребность реформы, а не выдумал ее по своей прихоти» (III, 66); такова роль Пушкина, который, «как гениальный человек, во всем чувствовал одно необходимое и общее» (IV, 14).

С этой точки зрения и в указанном смысле можно сказать, рассуждает Белинский, что гений «никогда не упреждает своего времени, но всегда только угадывает его не для всех видимое содержание и смысл» (VII, 452). Или, иначе говоря, гений, творя великое, творит *возможное великое* (VIII, 312). И именно поэтому гений, «работая для настоящего, *приуготовляет будущее*» (VII, 101. Курсив мой.— *П. С.*).

С неслучайным появлением великих людей — реформаторов в области сознания и культуры, руководителей народных движений, первооткрывателей в науке, общественной мысли и искусстве — связана и другая закономерность: их собственная судьба и развертывание их способностей зависит не только от степени их одаренности, силы воли и других субъективных факторов, но в не меньшей мере и от истории народа, к которому принадлежат они, а также от того «момента», в котором они «застали человечество» (VI, 122).

Зависимость эта проявляется в том, что «исторический и общественный дух эпохи или возбуждает природные средства действователя до высшей степени свойственной им энергии, или ослабляет и парализует их», так что они свершают меньше, чем могли бы совершить, не достигают того, чего могли бы достигнуть (VI, 465). Державин обладал гениальным творческим даром. Однако для того, чтобы этот дар вполне развернулся, «не были готовы ни русское общество, ни русский язык, ни образование самого поэта» (VII, 268)). Судьба Кольцова трагична прежде всего потому, что, обладая задатками гениального поэта, он был лишен возможности развить их вполне. Он жадно тя-

нулся к книгам, но в силу «низкого» социального положения должен был «переносить труды, чуждые его призванию» (I, 387—388). Он хотел быть поэтом, а обстоятельства заставляли его быть прасолом.

Но это, так сказать, негативное проявление указанной закономерности. Позитивное же ее действие состоит в том, что ни один поэт «не может быть велик от самого себя и через самого себя... великий поэт потому велик, что корни его страдания и блаженства глубоко вросли в почву общественности и истории, что он, следовательно, есть орган и представитель общества, времени, человечества» (VI, 586). В этом смысле гениальные художники «творятся не одною природою: *они творятся и обществом*» (VII, 267. Курсив мой.— *П. С.*). Содержание для творчества «дает поэту жизнь его народа» (IX, 441); служение народу и общественному прогрессу составляет конечную цель и смысл его деятельности, поэтому с состоянием и развитием общества теснейшим образом связано также «развитие, направление и даже характер его таланта». Можно сказать, что и личность поэта настолько сформирована историческими и общественными обстоятельствами его эпохи, что таким, как он есть, он «не мог бы явиться в другое время» (IV, 424, 502).

Концепция гения, обоснованная Белинским, в корне противоположна романтической. Приверженцы романтической эстетики видели в гении исключительное явление, не подходящее под человеческую меру, не находящее объяснения в системе представлений, понятий и масштабов, свойственных сознанию нормального человека. «Было время,— писал Белинский,— когда все твердили о том, что поэту нужны только талант и вдохновение, что он учен без науки, всезнающ без учения; что он сам себе судья и закон; что его фантазия есть источник откровения всех тайн бытия; что внутренний мир его ощущений и видений интереснее всех фактов действительности и что поэтому он... должен говорить нам, толпе, только о самом себе, а мы, толпа, стоя на коленях, с разинутыми ртами, должны внимать ему с благоговением...» (IX, 591) *.

* Среди излагавших такую концепцию документов, опубликованных в русской периодике, которые мог иметь в виду Белинский, укажем на рецензию в «Библиотеке для чтения» (1836, т. 16), в которой говорилось, что причина появления гениев «будет навсегда непонятна людям и не объяснима никакою теориею». Гений — это аномалия, разрушение нормы и «рассудочного» основания, отличительная черта его — *безумие*, и, поскольку он обладает принципиально иной душевной конституцией, нежели нормальные люди, он для них непонятен и «по своему проявлению». Гений — «страдалец, почти всегда не узнанный людьми и веком». И если он художник, то «идеал его недостижим понятию людскому», а если он мыслитель, то «на языке человеческом нет слов выразить его идею» (*184*, 47—49).

Понятия романтиков об отношении гения к людям и обществу становились тем более далекими от реальности, чем более углублялся кризис романтического движения. В представлении эпигонов романтизма, гений — это колосс, в ногах которого путаются ничтожные человечки, составляющие безликую и глупую толпу. По характеристике Белинского, романтики 40-х годов «не хотят снизойти до ознакомления себя с толпою, до изучения ее характера, положения, потребностей, нужд... Они смотрят на толпу не как на силу, которая гнется и подается только от силы гения, а как на стадо, которое может гнать перед собою куда угодно первый умник, если вздумает взяться за это дело». Они не могут понять, что гениальный человек «потому только и велик, что служит толпе, даже борясь с нею» (IX, 382). Они не в состоянии осознать, что величие великого человека не абсолютно: «...как бы ни велик был человек, народ всегда выше его, и соединенные усилия многих людей всегда превзойдут в своих результатах его усилия» (VIII, 279).

Аристократической концепции гения-сверхчеловека Белинский противопоставил диалектическое по философским посылкам и демократическое по идеологическому смыслу понимание человеческой представительности гения. Гений — это тот, говорил он, кто «возвещает людям новую жизнь, начала которой они уже носили в себе и корень которой уже скрывался в самом прошедшем... Имя гения — миллион, потому что в груди своей носит он страдания, радости, надежды и стремления миллионов. И вот в чем заключается *всеобщность* его идей и идеалов: они касаются всех, они всем нужны, они существуют не для избранных, не для того или другого сословия, но для целого народа, а через него и для всего человечества» (IX, 527). Диалектика связи великих художников с миллионами «обычных» людей проявляется в том, что великий художник — это всегда значительная и своеобразная личность, но при этом «его личное есть общее всего человечества»; вот почему «*я*, это несносное слово в устах всякого другого, так важно, так глубоко знаменательно в устах великого поэта». «Великий поэт, говоря о себе самом, о своем *я*, говорит об общем — о человечестве, ибо в его натуре лежит все, чем живет человечество. И потому... в его душе всякий узнает свою и видит в нем не только *поэта*, но и *человека*, брата своего по человечеству» (IV, 175, 521). Вместе с тем великий поэт (как и великий художник вообще) не просто «облекает в живые формы общечеловеческое» и на языке своего искусства сообщает нечто для всех «давно знакомое». Результатом восприятия подлинно значительных художественных произведений всегда бывает обогащение личности читателя, слушателя или зрителя; они находят в них такие чувства, состояния, идеи и стремления, которые «только

смутно и неопределенно предощущали, или о чем мыслили, но чему не могли дать ясного образа» (VII, 310).

Необходимая и благотворная связь гения со всеми людьми проявляется также в органической преемственности и внутренней зависимости индивидуального и коллективного опыта в науке и искусстве.

Прежде всего, никакой человек ни в какой области творчества «сам собою ничего не делает ни великого, ни малого; но, оглядевшись вокруг себя, всякий начинает или продолжать, или отрицать сделанное прежде его». Во-вторых, каждый художник или мыслитель, как бы ни был велик и оригинален его творческий дар, по необходимости ограничен в своих возможностях: «Не было, нет и не будет никогда гения, который бы *один* все постиг или все сделал». Каждый человек, даже исключительно одаренный, обязан многим людям; «пришествие» гения приготовляется теми, кто действовал до него, из которых «иные, может быть, потому только кажутся меньше его, что явились прежде его, что история осудила их на низшие предварительные работы» (VI, 480, 601—602).

Концепция Белинского противоположна также другой ошибочной теории, представленной воззрениями В. Н. Майкова. Позиция Майкова непоследовательна. Вслед за Белинским он разъяснял: для того чтобы художественное произведение «могло действовать на людей, оно должно заключать в себе что-нибудь общее с их мыслями, чувствами и стремлениями. Иначе искусство существовало бы только для самих художников и было бы их самоудовлетворением...» (*103*, 15). Но при этом личность художника мыслилась им вне социально-исторической и национальной ее определенности — как некий вариант «общечеловеческого типа». Признаком гениального человека вообще, в том числе гениального художника, является, по Майкову, способность «возвыситься духом над идеями своего времени и своего народа» и в результате такого освобождения и очищения «приблизиться в известной степени к идеалу богоподобного человека». Величие художника зависит от свойственной ему «*силы противодействия внешним обстоятельствам*», в том числе способности освободиться от оков своей национальности; поэтому художник, который «выражает собою физиономию своей нации, т. е. смотрит на нее ее глазами, чувствует ее сердцем, выражает ее стремления»,— такой художник «не может быть не только великим, но даже необыкновенным». Конечно, произведения его могут иметь некоторую ценность «в отношении статистическом и историческом», но он «ровно ничего не прибавляет к развитию своего народа» (*103*, 39—40, 42—43, 50, 60).

Мысль о существовании универсального и внеисторического эталона человеческой личности Белинский квалифицировал как

идеалистическую и абстрактно-метафизическую. Он справедливо полагал, что идеал прекрасного человека возникает как отражение в эстетическом сознании реальных, исторически и национально определенных характеристик многих людей и выражает тенденцию данной социальной группы, проявляющуюся в данную эпоху истории. Столь же несомненной представлялась ему внутрисущностная связь личностных свойств и творческих сил гениального художника с характером, сознанием и творческими силами народа. Он разъяснял, что связь эта проявляется не только в своеобразии мировосприятия художников, творческое воображение которых формируется впечатлениями от национальной среды, но (и это более важно) в том, что подлинно значительные художники «выражают своею умственною деятельностию различные стороны народного духа» (V, 625). Гений же по преимуществу является представителем и выразителем характера, мировосприятия и духовных сил своего народа, и «может возникнуть только на национальной почве» (VI, 122).

Из концепции Майкова следовало, что личность гениального человека находится «в диаметральной противоположности» с особенностями сознания и характера нации; самое его дарование можно определить поэтому как способность мыслить и действовать, являя «гениальную противоположность большинству», и вести борьбу против косной национальной стихии (*103*, 51, 66—67). Белинский заметил в ответ на это, что гений действительно должен бороться с массой, чтобы заставить ее преодолеть привычные, устоявшиеся представления, мешающие утвердиться новым идеям; однако это «не есть борьба человеческого с национальным, а просто-напросто нового со старым». Свойства гения суть способность открывать новое, утверждать его и противополагать старому, и вот здесь-то и проявляется диалектическая связь, которой не заметил Майков: «Что в народе бессознательно живет *как возможность*, то в гении является *как осуществление*, как действительность. Народ относится к своим великим людям, как почва к растениям, которые производит она. Тут *единство*, а не разделение, не двойственность... для великого поэта нет большей чести, как быть в высшей степени национальным, потому что иначе он и не может быть великим» (X, 31—32. Курсив мой.— *П. С.*).

ИСКУССТВО И ОБЩЕСТВО

Искусство как форма сознания общества
Социальные функции искусства

Позиция, которую в вопросе об отношении искусства к общественной жизни первоначально занял Белинский, может показаться парадоксальной. «...Я решаюсь быть органом нового общественного мнения»,— заявил он в 1834 году в «Литературных мечтаниях» (I, 83). И в той же статье выступил против «давно знакомого» русской эстетике положения, согласно которому литература является *выражением общества*. Но это лишь кажущееся противоречие: Белинский наполнял формулу «искусство есть выражение общества» особым смыслом и отвергал ее с особых позиций. Пафос первых его статей — в требовании, чтобы русская литература стала выразительницей интересов народа. Под понятием же *общество*, замечал он, разумеется лишь *избранный круг* образованных людей, следовательно — только одна, хотя и немаловажная, часть национального организма. Во Франции литература «всегда была верным отражением, зеркалом общества», но здесь-то и выступает ее ограниченность, отражая «паркетную жизнь» дворянства, она «забыла о массе народа». Обращаясь к своему отечеству, Белинский отмечал, что и здесь масса народа и «общество» тоже «пошли врозь» и литература сделалась зеркалом интересов, нравов и мнений верхнего, привилегированного слоя нации (I, 28—29, 40).

На несостоятельности означенной формулы Белинский продолжает настаивать и в конце 30-х годов, но уже по другим мотивам. Художественное осмысление мира, полагает он теперь, «возвышает и расширяет дух человека до созерцания бесконечного» и тем самым приводит его к осознанию затаенной разумности всего совершающегося в мире, следовательно, «примиряет его с действительностью, а не восстановляет против нее». Истинно мудрый художник вдохновляется несомненным и вечным, а не случайным и преходящим, и потому единственно достойным предметом его творчества оказываются *вопросы веков*, а не *вопросы дня*. В силу этого он «всего менее способен отзываться на современность, которая для него есть начало без середины и конца, явление без полноты и целости, закрытое туманом страстей, предубеждений и пристрастий партий» (III, 399, 402, 417).

Исходя из таких представлений о назначении искусства и призвании художника, Белинский обрушился на идеологов французской революции 1789 года за то, что они утверждали, «будто бы люди или человек в состоянии остановить ход мира, изменить участь народа», и пытались превратить искусство в орудие своих утопических намерений: «Поэтам *приказали* они, во имя свободы, воспевать республиканские добродетели, думая, что *искусство должно служить обществу*; мыслителям *повелели*... доказывать равенство прав, а кто бы из поэтов или мыслителей, следуя свободе вдохновения или мысли, осмелился воспевать и доказывать противное,— тем, во имя свободы, рубили головы» (III, 394, 395).

Правда, сознавая категоричность своих выводов, Белинский находит нужным предупредить от крайностей и «нелепостей», в которые могут перерасти высказанные им положения. Да, соглашается он, если хотите, искусство может служить обществу и служит ему, но не делает из этого служения специальной цели: «оно служит обществу не как что-нибудь для него существующее, а как нечто существующее по себе и для себя». Смысл этого непроизвольного служения обществу в том, что искусство «выражает его же собственное сознание» и питает «дух составляющих его индивидуумов возвышенными впечатлениями и благородными помыслами благого и истинного». Но ни в коем случае нельзя, спешит добавить Белинский, «требовать от искусства споспешествования общественным целям», так как это противоречит природе художественного творчества (III, 397).

Переворот, совершившийся в философских и социально-политических воззрениях Белинского, повлек за собою пересмотр решения проблемы. Революционный демократ 40-х годов, осознавший необходимость революционного насилия и оправдавший «кровавую любовь Марата к свободе» (XII, 52), рассматривает отношения искусства к общественной жизни исходя из принципиально новых методологических и идеологических посылок. Если в конце 30-х годов он полагал, что общество и искусство должны каждое «идти своей дорогой, не мешая друг другу» (III, 405), то теперь утверждает, что существует органическая связь между назначением искусства и целями революционного преобразования общества, а потому собственно эстетические проблемы тесно связаны с проблемами социальными.

Для того чтобы увидеть движение теоретической мысли Белинского и оценить ее приобретения, необходимо проследить ход его размышлений. Уже в обзоре русской литературы за 1840 год он вкладывает позитивный смысл в отвергнутое ранее положение. Литература «должна быть выражением жизни общества,— пишет он,— и общество ей, а не она обществу дает жизнь» (IV, 434).

Понятие *общество* наполняется в данном контексте иным содержанием, нежели в ранних, телескопских статьях: согласно собственному примечанию, Белинский имеет в виду духовную общность, идейное единство «мыслящих людей нового поколения» (IV, 503). Литература — это «res publica», то есть «дело общественное, великое, важное», так как в ней эта передовая, мыслящая «сторона народа» находит «свой же собственный дух, свою же собственную жизнь» (IV, 426—427).

В следующем годовом обзоре русской литературы говорится, что литература все более «сближается с обществом, с действительностью» и потому не ограничивается пассивно-отражательной ролью — она «хочет быть сознанием общества» (V, 587). В статьях 1842 года Белинский развертывает свою мысль: «...искусство нашего времени есть выражение, осуществление в изящных образах современного сознания, современной думы о значении и цели жизни, о путях человечества, о вечных истинах бытия...» (VI, 280); подлинно значительные литературные произведения, «как лучи солнечные в фокусе стекла, *сосредоточивают в себе общественное сознание*» (VI, 217 Курсив мой.— *П. С.*).

Вслед за тем, в трактате «Общее значение слова литература» (1842—1844), первоначально задуманном как раздел «Эстетики», Белинский еще раз возвращается к этому важнейшему для его эстетического учения положению и формулирует его так: «Литература есть достояние всего общества, которое через нее обратно получает себе, в сознательной и изящной форме, все то, чему источником было его же собственное непосредственное бытие. Общество находит в литературе свою действительную жизнь, возведенную в идеал, приведенную в сознание». Как вытекает из контекста трактата, понятием *общество* теперь охватывается не только публика: она «слишком немногочисленна в сравнении с массою целого общества». Белинский особо подчеркивает, что литература должна поддерживаться «не вниманием только небольшого круга посвященных... но вниманием всего народа, по крайней мере, в лице его образованных классов»; в идеальном варианте социального развития «народ в отношении к литературе должен быть публикою», следовательно, под литературой «в точном и определенном значении этого слова» нужно понимать «*сознание народа, исторически* выразившееся в словесных произведениях его ума и фантазии...» (V, 625, 626, 652).

Итак, в итоге размышлений над онтологической сущностью литературы Белинский пришел к выводу, что, будучи одним из видов искусства, она представляет особую форму выражения общественного сознания. Из такого понимания исходит он и в поздних своих работах, например в статье «Мысли и заметки о русской литературе» (1846), когда говорит, что если «все науки составляют

одно знание об одном предмете — о бытии», то в свою очередь и искусство «так же, как и наука, есть то же *сознание бытия*, только в другой форме» (IX, 431. Курсив мой.— *П. С.*).

Обобщения, подвигающие теоретическую мысль, могут быть выражены немногословно и вмещены в один словесный период. Рассмотренные нами высказывания относятся к числу таких емких и весьма важных по смыслу максим. Конечно, Белинский лишь подошел к материалистической идее отражения общественного бытия в общественном сознании, тем не менее достигнутое им понимание явилось одним из фундаментальных приобретений домарксистской эстетической науки.

С вопросом об отношении художественного сознания к общественному бытию и общественному сознанию органически сопряжен вопрос *о социальных функциях искусства.*

Предшественники Белинского, соревнователи эстетического просвещения начала века, были убеждены, что «изящные науки» способны оказать благотворное влияние на «образование ума, вкуса и сердца» (И. Срезневский) (*195*, 67). Искусства способствуют не только распространению познаний — под их воздействием в человеке «происходит развитие и уточнение всех сил душевных» и «возвышение духа и сердца» (П. Сохацкий) (*193*, 24). Разъясняя, что любовь к искусству «делает человека сострадательным к ближнему» и учит «ненавидеть всякий жестокий, грубый, оскорбляющий ближнего поступок» (И. Рижский) (*170*, 10), а художники призваны возбуждать «любовь к благу общему... отвращение от несправедливости и насильства, ненависть противу всех оскорбителей прав человечества» (А. Мерзляков) (*108*, 211), просветители преддекабристской поры выражали своими мнениями антикрепостнический «дух времени».

Идеи профессоров эстетики 1810-х годов (и даже язык их речей и трактатов) способствовали формированию эстетических воззрений идеологов декабризма, настаивавших на том, что «истинно изящное есть все то, что возбуждает... высокие и к добру увлекающие чувства» (*69*, 270—271). Выразители «духа декабризма» в эстетике и критике начала 20-х годов назначали искусству активную роль в борьбе свободы с самовластием: они говорили, что перо писателя «может быть в руках его оружием более могущественным, более действительным, нежели меч в руке воина» (Н. Гнедич) (*55*, 136), и полагали, что самая высокая «степень» в развитии искусства достигается тогда, когда оно делает людей «способными ко всякому прекрасному действию», так что даже и «величайшие пожертвования для блага общества» им не страшны и не тягостны (П. Плетнев) (*159*, 57).

В эстетике Белинского вместе с наследованием этой традиции просветительского учения совершилось преодоление его утопизма

и наивного дидактизма. Углубление в проблему выразилось здесь и в разработке внутренней ее проблематики, и в философском осмыслении диалектики художественных явлений, и в вычленении и разграничении функций познавательной и идейно-просветительной, нравственно преобразующей и эстетической.

Отмечая, что функции эти внутренне взаимосвязаны (поскольку в реальном процессе восприятия художественное произведение воздействует всем единством своих свойств и достоинств), он тем не менее считал целесообразным рассматривать их как относительно самостоятельные: «Все, что выходит из одного начала, из одного общего источника,— рассуждал он,— все то родственно, единокровно и нераздельно в своей сущности, хотя и различается средством, путем и формою своего проявления». Вследствие этого, например, отделить вопрос о нравственной роли искусства от вопроса об эстетическом его воздействии «так же невозможно, как и разложить огонь на свет, теплоту и силу горения. Но по этому-то самому и до́лжно разделить эти два вопроса» (III, 406).

Согласно представлениям Белинского, образы искусства удерживают в памяти человечества ход истории и необратимо меняющийся облик самого человечества, запечатлевают во всей неповторимости и конкретной данности целые эпохи в развитии общественных и частных отношений, психологии, быта, национальной культуры. Вот почему общение с искусством означает также общение с народом, его создавшим, позволяет составить «понятие о его исторической и внутренней жизни». Античное искусство (поэзия и скульптура, архитектура и театр) с удивительной «полнотою, глубокостию и многосторонностию выразило в себе все элементы религиозной, политической, государственной, гражданской и частной жизни эллинов»; в готических соборах, живописи, музыке духовная жизнь средневековья отразилась «едва ли еще не полнее... нежели в поэме Данте и романсах менестрелей»; драматургия Шекспира представляет собою художественную летопись Возрождения и «неистощимый рудник уроков и фактов для психолога, философа, историка, государственного человека» (IX, 152; X, 92—93, 309).

Художественная литература столь же определенно и полно запечатлевает и хранит основные «моменты исторического развития народа», как и «объясняет собою его политическую историю» (V, 625—626). В этом отношении непреходящей культурно-исторической ценностью обладают произведения тех русских писателей XVIII века, которые «своими нравственными мнениями выражали дух времени или давали ему новое направление». Так, в «Бригадире» и «Недоросле» Фонвизина высказаны понятия «об отрицательной стороне современного общества», а вместе с тем и «идеал, к которому должно было стремиться общество, выска-

заны начала, на основании которых мыслили и действовали лучшие люди той эпохи» (VI, 320).

Особенно велика *познавательно-просветительная ценность* романа, повести и драмы, которые вмещают в свои рамки быт и нравы, социальные и психологические отношения, доставляя обществу его повседневную «умственную пищу» (VI, 674). Лучший способ получить всестороннее представление об общественной и частной жизни современной России, замечал Белинский, состоит в том, чтобы углубиться в произведения тех писателей, которые «умели постигнуть тайну русской действительности»: хотите ли изучить Петербург — перечитайте «Невский проспект» и «Нос», хотите знать провинцию так близко и полно, «как не узнать бы вам ее, прожив в ней безвыездно пятьдесят лет сряду», — читайте «Мертвые души»; и если в «Евгении Онегине», представляющем *энциклопедию русской жизни,* поэтически воспроизведена «картина русского общества, взятого в одном из интереснейших моментов его развития», то в «Герое нашего времени» перед читателем предстает «то же самое общество, но уже в новом виде» (VII, 432, 503; VIII, 378).

С познавательной функцией искусства органично сопряжено его *идейно-просветительное* воздействие.

Поскольку при обсуждении этого аспекта проблемы эстетика вторгалась в сферу социально-политической мысли, многие существенно важные положения Белинскому приходилось высказывать с помощью подтекстовых смыслов и аллюзий.

Существуют противоположные способы отношения людей к окружающей их социальной действительности, говорит Белинский в обзоре русской литературы 1840 года. Одни ограничиваются тем, что пассивно созерцают ее, другие стремятся всеми доступными им средствами изменять ее, вмешиваются в жизнь, чтобы активно ее творить. Первый из этих способов наиболее определенно выразился в мироотношении, свойственном немецкой нации, второй — в исторической практике французского народа. Этому соответствуют свойственные им различные представления о назначении науки и искусства: «Для немца наука и искусство сами себе цель и высшая жизнь, абсолютное бытие; для француза наука и искусство — средства для общественного развития, для отрешения личности человеческой от тяготящих и унижающих ее... временных (а не вечных) общественных отношений» (IV, 420). Одновременно он развивает ту же мысль в своей бесцензурной публицистике — письмах к друзьям. Здесь он пишет о «великой нации французов» — нации революционеров и защитников свободы других народов; о необходимости в корне перестроить «все общественные основания»; о великой заслуге Грибоедова в деле уничтожающей критики «гнусной расейской действительности»,

а вместе с тем и о том, как тяжко не иметь возможности сказать обо всем этом печатно (XII, 13, 25, 72).

И все-таки Белинскому удавалось (хотя и не без потерь) высказать мысль о том, что в обстановке политического бесправия и рабского молчания русская литература была той сферой духовной деятельности, в которой становились отчасти возможными некоторые проявления «публичности и общественного мнения» (V, 653). При этом, утверждая, что в России «общественная жизнь преимущественно выражается в литературе» (VI, 513), а потому ее идеи и творческие успехи «составляют единственный интерес, доступный публике» (VIII, 430), он отдавал должное русским писателям и вместе с тем излагал свои идеальные представления и требования.

Здесь находит объяснение та особенность, что в статьях начала 40-х годов Белинский утверждал: в России *еще нет литературы в полном значении этого слова*, а о ее общественной роли говорил в залоге сослагательном — как о качестве желаемом, но еще не достигнутом: она «должна быть выражением жизни общества» (IV, 434); она станет реальной силой, когда «будет не забавою праздного безделья, а сознанием общества, когда она будет заниматься не стишками да сказочками, где влюбились да и женились, а будет верным зеркалом общества, и не только верным отголоском общественного мнения, но и его ревизором и контролером» (VIII, 87). И только после того как вышли в свет «Мертвые души» Гоголя, а затем появились в печати «физиологические очерки» петербургской жизни, повести Герцена, Достоевского, Гончарова, первые рассказы из «Записок охотника» Тургенева и первые стихотворения Некрасова, Белинский счел возможным говорить о действенной общественной роли русской литературы в *залоге совершенном*, связывая это с развитием реалистического направления, с симптомами оживления освободительного движения, с углублением связей между художественной и общественно-политической мыслью.

В обзоре русской литературы за 1847 год он писал об этом так: «В наше время искусство и литература больше, чем когда-либо прежде, сделались выражением общественных вопросов, потому что в наше время эти вопросы стали общее, доступнее всем, яснее, сделались для всех интересом первой степени, стали во главе всех других вопросов» (X, 306). Примечательно, что незадолго до того в «Письме к Гоголю» Белинский указал на возникающую массовую читательскую аудиторию и подчеркнул, что представляет своим мнением «множество лиц». То, что эта часть читающей России высоко оценила антикрепостническую поэму «Мертвые души» и не приняла реакционной «Переписки с друзьями», показывает, «сколько лежит в нашем обществе, хотя

еще и в зародыше, свежего, здорового чутья; и это же показывает, что у него есть будущность» (X, 212, 218).

В последних статьях Белинский дополнил свою концепцию существенно важным положением, согласно которому литература «знакомит общество с самим собою» и в результате «*развивает в нем самосознание*» (X, 96. Курсив мой.— *П. С.*). В свете этого положения становится ясным смысл известного сопоставления ценности научного и художественного исследования социальных процессов: если политэконом, «вооружась статистическими числами, *доказывает*, действуя на ум своих читателей или слушателей, что положение такого-то класса в обществе много улучшилось или много ухудшилось вследствие таких-то и таких-то причин», то социальный писатель путем «живого и яркого изображения действительности» тот же процесс и ту же закономерность «*показывает* в верной картине, действуя на фантазию своих читателей», и в результате *оба убеждают*. Для Белинского здесь особенно важен этот последний результат, так же как и то немаловажное обстоятельство, что «первого слушают и понимают немногие, другого — все». И непосредственно вслед за тем он говорит, что целью социального прогресса должно явиться такое «благосостояние общества», которое распространится «равно на каждого из его членов»; путь же к этому — «сознание, а сознанию искусство может способствовать не меньше науки» (X, 311). Совершенно очевидно, что *благосостояние* — это подцензурная перифраза, и речь идет не о популяризации идеи филантропического благотворительства, а о коренном переустройстве социально-экономических отношений и о роли литературы в возбуждении антикрепостнических настроений и распространении освободительных идей.

В той же статье Белинский указал на взаимосвязь и взаимовоздействие художественного и идеологического сознания: он говорит, что в России возникло «новое общественное движение» и оно не могло не отразиться в литературе; в свою очередь литература «сделала едва ли не больше: она скорее способствовала возбуждению в обществе такого направления, нежели только отразила его в себе». В этом смысле она «*упредила*» развитие общественной мысли (X, 302).

Третья функция искусства, составлявшая постоянный предмет размышлений Белинского,— *нравственно преобразующая.*

Авторы учебных руководств, статей и трактатов начала XIX века полагали, что поэзия призвана исправлять нравы «наставлениями», образно иллюстрировать действие «моральных правил», «облекать истину пленительным вымыслом и трогательными картинами». Однако справедливость требует заметить, что не все деятели эстетического просвещения этого времени разделяли нормативистские установления. Некоторые из них считали, что

учительная миссия искусства осуществляется не проповедничеством, но благодаря способности «вселить чувства правоты и человеколюбия», а чувства эти, сделавшись «силами в нравственном мире», способствуют достижению общественного блага (*108*, 210, 220).

В последекабристскую пору стараниями «казарменных эстетиков» (*50*, XIII, *324*), приспособлявших свои писания к «видам правительства», просветительская идея ответственности писателя за состояние «нравственности народной» была перетолкована, извращена и приобрела охранительный смысл. Одно из таких выступлений — речь М. Е. Лобанова на заседании императорской Российской Академии (1836), в которой требования благонамеренности и высоконравственных назиданий, возбуждающих «священнейшие чувствования любви к государю и отечеству», перемежались с обвинениями в адрес русских литераторов, кои, подпав под влияние иностранных своих собратьев, распространяют «пагубные и разрушительные мысли» и поселяют в читателях зародыши «безнравия, безверия, и, следовательно, будущих заблуждений или преступлений» (*97*, 89—91).

Пушкин, возмущенный этим доносительным пасквилем, поместил в «Современнике» свой отклик на речь Лобанова. «Мелочная и ложная теория, утвержденная старинными риторами, будто бы *польза* есть условие и цель изящной словесности, сама собою уничтожилась»,— писал он. Согласно убеждениям основоположника критического реализма, задачи писателя не ограничиваются, разумеется, составлением верной картины человеческих характеров, отношений и страстей; но они столь же мало состоят в дидактическом назидании: «...цель художества есть *идеал*, а не *нравоучение*» (*165*, XII, 70).

Официозное перетолкование нравственной функции искусства претило прогрессивным русским писателям и мыслителям не только одиозным политическим смыслом, но и потому, что архаичный дидактизм (каким бы он ни был по идеологической окраске) противоречил становящейся реалистической системе художественного мышления. Среди целого ряда эпизодов, образующих предысторию обсуждения проблемы до Белинского, наиболее интересным с этой точки зрения представляется полемическое столкновение между Е. Баратынским и Надеждиным.

В 1831 году в предисловии к своей поэме «Наложница» Баратынский предуведомил читателей, что у него нет сомнений: критики, почитающие «развратными» поэмы Пушкина, не замедлят поместить в тот же разряд и его поэму, поскольку в ней нет ни наказанного порока, ни торжествующей добродетели. Однако, исходя из подобных представлений, «можно неопровержимо доказать вредное влияние всякого сочинения и из следствия в следствие заключить... что в благоустроенном государстве до́лжно запретить литературу».

Более того, следуя логике, принятой подобными критиками, следует также «запретить и человека». Не ясно ли, заключил Баратынский, что нужно отказаться от наивного дидактизма и искать в литературе не поучений, а «истины показаний»: если автор верен истине— впечатление от произведения «будет непременно нравственно», потому что безнравственна только ложь, а «зрелище действительной жизни не развратительно» (*12*, с. I—III, XII—XIII, XV—XVI).

Не вникая в существо высказываний Баратынского о нравственности правды в искусстве, Надеждин усмотрел в них обоснование ложного и опасного направления. Согласно его мнению, «хладнокровный рассказ, передающий официальные извлечения из архивов соблазна и преступления для одного удовольствия сообщать их... тем безобразнее и безнравственнее, чем *справедливее* и *полнее*». Изъясняя свою точку зрения на «тайну эстетической нравственности», Надеждин перешел на схоластический язык семинарской эстетики: «Изящество есть гармония истины и блага», назначение произведения — представлять жизнь «по образцу изящества», а это значит, что в нем эти «элементы» должны не «порабощать взаимно друг друга», но соединяться в гармонию, подобно тому «как сдружены они рукою всехудожною в великом здании вселенной» (*128*, 232, 233, 236).

Сознавая, что полемика с издателем «Телескопа» имеет принципиальное значение, Баратынский ответил «Антикритикой», в которой показал, что Надеждин не только не разъяснил существа проблемы, но затемнил его тавтологическими дефинициями. «Чтобы опровергнуть предисловие,— заметил он,— следовало опровергнуть основную мысль его: *что истинно, то нравственно*»; однако издатель «Телескопа» сам называет изящество «образцом высочайшей нравственности», а образцом изящества, в свою очередь, считает действительный мир. Но из этого вытекает, что «творение не может быть ни изящным, ни нравственным иначе, как *верно отражая действительность*, иначе, как будучи истинным» (*11*, 293—294, 296. Курсив мой.— *П. С.*).

Высказывания Белинского в статьях 1834—1836 годов «о нравственности и изящном» явились непосредственным откликом на этот недавний спор. Молодой Белинский смело и независимо выступил на страницах «Телескопа» против точки зрения его издателя. Для того чтобы быть нравственным, заметил он, художнику достаточно «рисовать вещи так, как они есть», потому что нет ничего более нравственного, чем правда, а «верное изображение нравственного безобразия могущественнее всех выходок против него» (I, 299).

Вслед за Пушкиным и Баратынским юный Белинский отстаивал понимание, которое совпадало с положениями гегелевских «Лекций по эстетике» (которые еще не были известны в России). Вскоре

он узнал о гегелевской критике «назидательного подхода» к искусству, которым «искажается природа самого художественного произведения». Положение немецкого мыслителя, согласно которому искусство «имеет своей задачей раскрывать *истину* в чувственной форме» (47, XII, 55, 60), окончательно утвердило его в справедливости собственной позиции. Однако при этом, под воздействием примирительных идей немецкого мыслителя, он принялся яростно «ратовать против нравственной точки зрения в искусстве» как таковой (XI, 397).

Художественное всегда нравственно, рассуждает Белинский, а безнравственное не может быть художественным, следовательно, нужно отбросить «фальшивую мерку», согласно которой художник обязан преследовать нравственную цель, и судить о достоинстве произведения исходя из одного непременного и вполне достаточного критерия: «действительно ли оно художественно» (III, 406).

И все-таки, не замечая того, Белинский покидает примирительные позиции, когда обрушивается на «моралистов-резонеров», которые «хотят видеть в искусстве не зеркало действительности, а какой-то идеальный, никогда не существовавший мир, чуждый... всякого зла, всяких страстей, всякой борьбы...». Настаивая на том, что следует различать категории Sittlichkeit (нравственное) и Moralität (моральное) и отличать подлинно человеческую нравственность от ханжеской ходячей морали, он защищает реалистическое искусство, показывающее действительное положение вещей в мире, где «торжество чаще остается за злом, нежели за добром». Анализ нравственной ситуации, определяющей отношение художника к современности, он завершил выводом о том, что, поскольку искусство «есть воспроизведение действительности... его задача не поправлять и не прикрашивать жизнь, а показывать ее так, как она есть в самом деле. Только при этом условии поэзия и нравственность тождественны» (III, 407, 410—411, 415).

Уяснение различий и внутренней взаимосвязанности категорий нравственного и эстетического послужило в эстетике Белинского посылкой к дальнейшему углублению в проблему. Исходными тезисами, с которых начал в сороковые годы новый цикл размышлений Белинский, были положения, согласно которым красота всегда сама по себе нравственна — в силу того, что «возвышает душу человека... настроивает ее к благим действиям и чистым помыслам». Это не внеположенная цель художественной красоты, а «свойство ее сущности» (IV, 498). Поэтому даже в том случае, когда предметом художественного творения является всего лишь красота как красота, художник, «думая служить искусству, служит обществу, развивая его эстетическое и нравственное чув-

ство» (V, 546). Однако произведения такого рода не исчерпывают собою нравственного потенциала искусства. Даже в греческой скульптуре, по преимуществу имевшей целью воспеть красоту как красоту, изящность статуй всегда выражала «и еще какую-нибудь идею, кроме красоты»; что же касается античной трагедии, то ее содержание всегда составлял «нравственный вопрос, эстетически решаемый» (VI, 277). Нравственно облагораживающее действие искусства проявляется и в тех случаях, когда предмет изображения сам по себе не является «невинным»: поскольку он подвергается художественному осмыслению и обработке и «просветляется эстетическим чувством», он обретает позитивный нравственный смысл (V, 241, 245).

Углубляя обоснование нравственной ценности реализма, Белинский пишет: «Мы должны требовать от искусства, чтобы оно показывало нам действительность, как она есть, ибо, какова бы она ни была, эта действительность, она больше скажет нам, больше научит нас, чем все выдумки и поучения моралистов...» (IV, 237). Провозглашение собственной нравственной ценности правды в искусстве не означало, что он ограничивал функцию художника ролью бесстрастного исследователя: в его представлении художник не только аналитик и диагност социальных болезней, но и страстный защитник добра, стремящийся помочь своим искусством уврачевать их. Однако ожидать от него моральных прописей и наставлений могут только люди «духовно малолетные» (VII, 345), не обладающие развитым эстетическим и нравственным сознанием. Сила нравственного воздействия художественного произведения затаена *в том акте сознания, который оно вызывает*. Художник-реалист высказывает свой нравственный приговор не поучениями и сентенциями, но путем правдивого отображения и верного концепирования действительности. «...Берите содержание для ваших картин в окружающей вас действительности,— советует Белинский писателям,— и не украшайте, не перестроивайте ее, а изображайте такою, какова она есть на самом деле, да смотрите на нее глазами живой современности, а не сквозь закоптелые очки морали, которая была истинна во время оно...». Не дело писателя поучать и излагать нравственный кодекс — он превосходно выполнит свою задачу, если раскроет человеческие отношения, отвечающие высокой норме, или изобразит «уклонение от этой нормы». Его задача состоит в том, чтобы «развивать истину творчески верным изображением действительности» (VIII, 89). Нравственная оценка и приговор вытекают, следовательно, из концепции, выстроенной художником. И для того чтобы эта концепция возникла также и в сознании воспринимающего произведение искусства, она должна быть подготовлена и предопределена логикой развития событий, характеров и судеб героев.

Разъясняя, что дидактизм несовместен с художественностью, Белинский допускал, что эстетически оправданными и выразительными могут быть произведения, авторы которых открыто преследуют вполне определенную цель — «пробудить в спящей душе» отвращение к мертвому и пошлому существованию и вызвать «святую тоску по той высокой действительности, идеал которой заключается в смелом, исполненном жизни сознании человеческого достоинства»,— при том условии, что они передают «живые мысли в живых поэтических образах» (VIII, 305).

И в том и в другом случае подлинное произведение искусства — это «великий нравственный урок», и нужно уметь проникнуть в «обилие нравственных идей», которое оно содержит, подготавливает и порождает (XI, 473). Воспринять произведение великого художника — значит «пережить целую жизнь, принять в себя целый отдельный и самобытный мир мысли, следовательно, дать своему нравственному существованию особенную настроенность, отлить дух свой в особую форму» (VI, 463).

Именно так воспринимал и переживал Белинский Шекспира и Пушкина, Лермонтова и Гоголя, Некрасова и Достоевского. И когда в своих статьях он рассматривал и оценивал наиболее значительные явления современной ему русской литературы, нередко главным предметом его разборов становилась собственно нравственная проблематика. Отправляясь от художественных образов и от концепции произведения, он развивал и обсуждал вызванные ими «тяжелые вопросы», излагал в связи с этим и свои собственные убеждения и идеалы. Тогда некоторые страницы его статей превращались в этико-эстетические этюды о нравственном долге, о цели человеческой жизни, об определяющих чертах прекрасного человека, о семейных отношениях, о положении женщины в семье и обществе.

Обсуждение этико-эстетической проблематики произведений русских писателей, указания на те свойства их сознания, благодаря которым они поднимались над буржуазной моралью и становились «воспитателями будущих поколений» (VII, 385), сочетались в статьях Белинского с размышлениями о присущих искусству в целом возможностях преобразующего воздействия на сознание общества.

Для русского общества, говорил он, литература всегда была «живым источником гуманического, человечественного образования» (VI, 289), но этим не исчерпывается ее «великое и благодетельное влияние»: в ней сосредоточились нравственные интересы лучшей, передовой его части, из нее «просачиваются в общество все человеческие чувства и понятия»; более того, она стала «живым источником даже практических нравственных идей» и «воспитала уже несколько поколений». Он старался раскрыть, в чем

состояли эти идеи и ощутимая роль литературы в их распространении. Прогрессивно мыслящих людей, разъяснял он, связывают внутренне не корыстные интересы, но «сходство в понятиях, равенство в образовании и при этом взаимное уважение к своему человеческому достоинству». На этой нравственной основе возникают «мыслящие и убежденные поколения, которых живые споры и полемические отношения, выходя из принципов, а не из материальных интересов, являют собою признаки возникающей и развивающейся в обществе духовной жизни. И это великое дело есть дело нашей литературы!..» (IX, 432, 434, 436). Читателям 40-х годов был достаточно ясен подтекст этих высказываний и смысл тех нравственных принципов, которые объединяют новое поколение и вызывают его полемические отношения с носителями и защитниками обветшавшей морали.

Четвертая функция искусства, установлению общественного и личностного значения которой посвящены многие размышления Белинского,— *эстетическая.*

Прежде всего Белинский видел в искусстве один из факторов, способствовавших духовному становлению человечества: на заре цивилизации искусство освобождало сознание «младенчествующих народов» от рабского ужаса перед непонятным им миром и «просветляло» явления окружавшей их природы «светом мысли и эстетической жизни» (IV, 106); подобно этому и в индивидуальном онтогенезе искусство «встречает человека у порога жизни и провожает за порог жизни» (X, 370), оно оказывается частью его бытия, постоянной составляющей той духовной атмосферы, в которой развертываются его способности и силы. При этом искусство не только отражает и удовлетворяет эстетические потребности и вкусы людей — оно активно воздействует на них, потому что «чувство изящного развивается в человеке *самим изящным*» (II, 47. Курсив мой.— *П. С.*).

В самой жизни как она есть художник способен открыть многообразное поэтическое богатство. Не ограничиваясь одним лишь указанием на то или иное ее явление, он «проникает в сущность и глубину предмета» и сообщает ему поэтическую форму (IV, 174). Тем самым он воспитывает у публики способность «вглядываться и вдумываться в природу, в жизнь и во внутреннее, тайное святилище собственной души» (V, 535), открывать и сознавать, переживать и оценивать жизненное совершенство, а вместе с тем — «способность понимать художество». Следовательно, он «разрабатывает» не только свой предмет, но и естественные чувства людей. И если природное человеческое чувство «уже прекрасно по тому самому, что оно человеческое», то благодаря общению с искусством оно становится «чувством человека-художника». В силу этого поэзия, «взятая только как искусство,

даже вне ее философского или нравственного значения, улучшает душу человека» (VII, 35, 339, 372). А если сам художник не живет «отдельной жизнию от своих произведений», а отражается в них, то в его творчестве мы наслаждаемся также «созерцанием прекрасной человеческой личности». В высшей степени такого рода явлением представлялась Белинскому поэзия Пушкина, в котором он ценил не только гениального художника, но «существо любящее, симпатичное, готовое от полноты сердца протянуть руку каждому, кто казался ему человеком». Это обаяние личности Пушкина с удивительной естественностью и непосредственностью «отразилось в его изящных созданиях», а потому в них открывается нам не только красота художественная, но и внутренняя красота человека (VII, 579, 678).

Размышления о познавательной, идейно-просветительной, нравственно преобразующей и эстетической функциях искусства привели Белинского к выводу, что для человеческого общества (и человеческой цивилизации) имеют жизненно важное значение осознание великого благотворного воздействия искусства и отчетливые представления об иерархии ценностей.

Человеческая цивилизация, утверждал он уже в ранних своих статьях, «тогда только имеет цену, когда помогает просвещению, а следовательно, и добру». Но так как «основу добра» составляет эстетическое чувство (понимаемое как способность воспринимать и ценить прекрасное, в том числе художественное совершенство), а эта способность воспитывается прежде всего самим искусством, то в этом смысле отношение к искусству является решающим для ценности само́й цивилизации: «Где нет владычества искусства, там люди не добродетельны, а только благоразумны, не нравственны, а только осторожны; они не борются со злом, а избегают его, избегают его не по ненависти ко злу, а из расчета» (II, 47).

В середине 30-х годов прошлого века Белинский уже задумывается с тревогой об уродующем воздействии буржуазного утилитаризма, меркантилизма, делячества. Как предвестие опасности, грозящей гуманистической культуре, воспринимал он сообщения о совершавшемся в капиталистических странах обесчеловечивании цивилизации и обесценивании художественных ценностей. «Пусть процветает в Северо-Американских Штатах гражданское благоденствие,— писал он,— пусть цивилизация дошла до последней степени... но если там, как уверяют нас, нет искусства, нет любви к изящному, я презираю этим благоденствием... потому что это благоденствие искусственно, эта цивилизация бесплодна, эта нравственность подозрительна». Размышляя о будущем России, всматриваясь в первые симптомы предстоявшего ей и уже начинавшегося капиталистического развития, стараясь догадаться о том, что

принесет с собой эта новая фаза ее истории, он говорил, обращаясь к своим современникам: «Погодите, и у нас будут чугунные дороги и, пожалуй, воздушные почты, и у нас фабрики и мануфактуры дойдут до совершенства, народное богатство усилится... Будем плотниками, будем слесарями, будем фабрикантами; но будем ли людьми — вот вопрос!» (там же).

Спустя десятилетие Белинский вернулся к обсуждению этого тревожного вопроса. Уже близко то время, говорил он, когда в России начнется быстрый технический прогресс, когда железные дороги «пройдут и под стенами и через стены, туннелями и мостами». Непосредственно в этом нет никакой опасности; напротив, новые средства связи могут явиться фактором общественного прогресса, так как будут способствовать образованию «живых и тесных отношений» между всеми членами общества и установлению национального единства. Однако для подлинного общественного прогресса недостаточно прогресса технического, недостаточно одного лишь материального благосостояния: «Как бы ни велики были внешнее благоденствие и внешняя сила какого-нибудь общества,— но если в нем торговля, промышленность, пароходство, железные дороги и вообще все материальные движущие силы составляют первоначальные, главные и прямые, а не вспомогательные только средства к просвещению и образованию,— то едва ли можно позавидовать такому обществу...» (IX, 432).

В своих размышлениях о будущем человечестве Белинский обращался к показаниям истории — к культуре древних эллинов и восхищался тем, что этот *народ-художник* «на все смотрел и все понимал сквозь призму красоты» и даже повседневная его жизнь была «проникнута чувством красоты». В поэзии античных греков Белинский увидел отражение «светлой эпохи младенчества всего человечества», в их воззрениях на искусство — «зерно и сущность эстетики новейшего времени», а в некогда привидевшейся им гармонии — предвестие возможного достижения ее в будущем (IV, 419; V, 37, 771). Конечно, он уже не верил, подобно русским просветителям начала века, что одно лишь распространение понятий о прекрасном и благотворное воздействие искусств способно сделать «преизящным и совершенным» и человека и государство (*193*, 24), но он был убежден, что без воспитания «чувства изящного» и превращения законов красоты в универсальные критерии отношений человека к другим людям, к природе, к самому себе невозможно ни совершенное человечество, ни совершенное общество.

Сопряженная с учением об активной роли искусства в идейной жизни общества проблема тенденциозности возникает в результате размышлений над тем, свойственно ли самому художнику отчетливое сознание гражданственного смысла и направленности его произведений, в каком отношении находятся «идейное намерение» и «идеальная художественность», согласуется ли служение современности с творческой свободой. Уяснение проявляющихся здесь закономерностей достигалось по мере углубления в природу искусства и совершалось в ходе теоретических исканий и борьбы противоположных концепций.

Последователи Батте и Лагарпа подобные вопросы еще не обсуждали, поскольку для них не существовало сомнения ни в том, что художник должен создавать в соответствии с заранее предположенной целью, ни в том, что изящество состоит в «соединении полезного с приятным». Но уже в начале века выявилось в русской просветительской эстетике жизнеспособное и прогрессивное направление, представители которого стремились преодолеть упрощенность и догматизм нормативистских установлений: «поэзия исчезает», предупреждали они, если в ней становится господствующим и приметным «интерес или теоретический, или практический»; поэзия «должна быть в прямом смысле поэзия, а не прислужница» (*198*, 165).

К этому времени в России получили распространение и кантовское определение эстетической деятельности как свободной игры познавательных сил, не опирающейся на «понятие о том, что должен предмет представить, или какую он имеет цель и назначение» (*241*, 10, 19), и шеллинговская концепция, согласно которой художник «не принимает работы своей за средство к достижению какой-нибудь цели», а видит смысл ее «*в ней самой*» (7, 135).

В свою очередь это вызвало ответную реакцию ревнителей дела эстетического просвещения и побудило их выступить с опровержением неосновательного мнения тех «немецких писателей об эстетике», кои «отделяют *изящное* от *полезного*» и «отнимают у поэзии похвальную и великую цель» (*156*, 12—13). Ни в одном роде поэзии, утверждали они, «нет идеи, нет чувства без намерения, и сие намерение составляет решительное их достоинство»; даже так называемое «чистое удовольствие» от восприятия изящного творения возникает потому, что мы сознаем его назначение.

Следовательно, установить ценность изящного творения можно только «после разрешения вопроса: к чему оно служит? Какая цель его? Что хотел возбудить творец своим произведением?»

(*114*, 203—204). Вслед за ними выступили выразители духа декабризма, разъяснявшие, что только отчетливо сознанная «важная цель» сообщает смысл и достоинство изящным творениям; иначе скульптура оказывается «леплением, рублением, резанием; живопись крашением; архитектура плотнической и каменной работой; музыка скрыплением, звучанием, стучанием; поэзия рифмословием, декламацией, кричанием» (*91*, 73—74).

Таким образом, к тому времени, когда Белинский включился в обсуждение проблемы, в русской эстетике выявились противоположные взгляды на правомерность тенденциозности художественного творчества. Ему же предстояло пройти трудный путь преодоления предубеждений и крайностей, препятствовавших установлению диалектического взгляда, учитывающего как законы внутренней жизни художественного произведения, так и законы его социальной жизни.

С самого начала позиция, занятая Белинским, отличала его от приверженцев концепции «чистого искусства», в представлении которых поэт вознесен над суетной и преходящей современностью и, обитая «в веселых пространствах высокого», поет, как птица в цветущих кустах, не внимая тому, что в «бедном, низменном мире» войны и горе, стенания и кровь (*173*, 184). «В числе необходимых условий, составляющих истинного поэта, должна непременно быть современность,— утверждал он.— Поэт больше, нежели кто-нибудь, должен быть сыном своего времени» (I, 326). В ранних своих выступлениях Белинский подверг критике не идею гражданственности искусства, а косные и нелепые представления, согласно которым вся тайна творчества состоит в том, что писатель берет готовую идею и «приделывает» к ней роман или драму. Следует понять, разъяснял он, что мысль в искусстве «тогда только поэтична... когда проведена через чувство и облечена в форму действием фантазии», что великие поэты «оттого сообщали своим созданиям глубокость мысли и высокость идей, что они жили и дышали этими мыслями и идеями» (I, 229—230). Не следует поэтому «хлопотать о воплощении идей», нужно обладать выраженным творческим даром, а «если вы поэт — в ваших созданиях будет идея, даже без вашего ведома» (II, 154).

Трудность обсуждения и позитивного разрешения проблемы тенденциозности в статьях молодого Белинского проистекла из того обстоятельства, что он разделял трансценденталистскую концепцию акта творчества, основанную на интуитивистских посылках. Художник, писал он, является «органом» творящей идеи и в качестве орудия этой идеи «следует безотчетно мгновенной вспышке своего воображения»; он не может заранее «предположить себе цель», потому что в таком случае перестанет быть поэтом и превратится в мыслителя, философа, моралиста. Это не означает,

что поэты не мыслят, однако при этом они не ищут идей: напротив, идеи ищут их, а они только «выражают их бессознательно и бесцельно» в светлые минуты откровения (I, 33, 230).

Трансценденталистская концепция творческого акта не допускала тенденциозности еще и по другой причине: поскольку поэт «в минуту творчества есть существо более страдательное, нежели действующее», а его произведение не есть «произведение его воли», он не должен сам и не имеет права пытаться заставить читателей «смотреть на жизнь с его точки зрения». Он ограничивается тем, что говорит: *так бывает, и иначе быть не может*, и это «беспристрастие», эта «холодность» составляют «высочайший зенит художественного совершенства» (I, 33; II, 240).

Сознавая, что такой взгляд невозможно совместить со служением поэта своему времени, обществу, народу, Белинский стремился разрешить возникавшие здесь противоречия. Художественное творчество, рассуждает он, «*бесцельно с целию, бессознательно с сознанием, свободно с зависимостию*»; поэтому честь и слава художнику, который «употребляет свой высокий, данный ему богом талант «на осмеяние невежества и эгоизма, на исправление общества», но «еще более ему чести и славы, если эта благородная цель гармонирует с направлением его таланта, если она дружна с его вдохновением... если она сливается с его бесцельною потребностию творить, словом, если она у него не обдуманный расчет, а бессознательный порыв... Только под этим условием его цель будет целью художника, а не ремесленника, не поставщика на заказ литературных произведений...» (I, 285, 399. Курсив мой.— *П. С.*) *.

Итак, Белинский пытался построить концепцию, позволяющую примирить идею гражданской активности художника с учением

* Белинский продолжил здесь размышления Надеждина, полемизировавшего с теми неофитами шеллингианского учения, которые утверждали, что «первоначальный закон искуснического творчества есть *бесцельность*». Надеждин показал, что такое представление возникло в результате «изуродования» кантовского определения эстетической деятельности. «Действительно,— писал он,— знаменитый Кант постановляет началом есфетического изящества *соразмерность с целию без цели* (Zweckmässigkeit ohne Zweck). Но что ето значит?.. Совсем не то, чтоб изящное произведение не должно было иметь никакой цели; но что оно должно иметь единственную цель свою в самом себе, не подчиняясь никаким внешним посторонним видам. Пиитические произведения должны быть свободными излияниями свободного духа: они не должны быть кованы на заказ, по ремесленническим расчетам... Вот что значит *бесцельность*, проповедуемая Кантом! — Но для чего же вы опускаете другую черту закона, им возвещаемого: *соразмерность с целию* (Zweckmässigkeit)? Для чего вы оторвали у него один только хвостик: *без цели* (ohne Zweck)?.. Кант хочет, чтоб изящное произведение, не стесняясь посторонними видами, тем не менее было, однако, *соразмерно* с *целию*, которою должно быть для него всесовершенное выражение единой великой идеи, им назнаменуемой» (*126*, 22—24).

о бессознательности творческого акта. Однако вскоре заблуждения, порожденные философским примирением с действительностью, осложнили решение проблемы и привели к тому, что он стал на «художественную точку зрения», и она «довела было его до последней крайности нелепости» (XII, 38).

В статьях 1838—1839 годов Белинский вслед за Гегелем утверждает, что искусство «носит свою конечную цель в самом себе», и так же, как Гегель, перечисляя чуждые художественному творчеству цели, ставит в один ряд нравственную назидательность и зарабатывание денег, гражданскую устремленность и стремление к почестям. Подобно Гегелю, он попросту исключил вопрос о тенденциозности из числа эстетических проблем. Более того, здесь Белинский вновь оказался более «гегелистом», чем сам Гегель. Это выразилось, прежде всего, в своеобразном смысловом наполнении термина «субъективность». В эстетике Гегеля *субъективность* означала творческую активность, благодаря которой художник, обрабатывая жизненный материал, проводит его через свой разум и чувства, делает его своим «внутренним достоянием как субъекта», углубляет его и преобразовывает (*47*, XII, 290—291). Гегель считал субъективность необходимым принципом художественного творчества. У Белинского же субъективность означает, что художник, не ограничиваясь изображением действительности как она есть, выражает свое отношение, высказывает свою оценку, а это свидетельствует о непримиренности, о «распадении» художника с разумной действительностью, о недостижении высшей мудрости и разрушении гармонии поэтического сознания, что в свою очередь должно привести и приводит к «смерти поэзии» (III, 25).

Поэтому, отвергая «субъективность», Белинский считал высшим принципом отношения художника к миру «объективность». При этом он опять-таки вкладывал в этот термин особое, иное, чем у Гегеля, содержание. По Гегелю, «истинная объективность» в искусстве состоит в том, что «ничего из вдохновляющего художника подлинного содержания не должно удерживаться в субъективном внутреннем переживании»; напротив, это содержание должно быть развернуто так, чтобы явственно выступала «субстанция избранного предмета» (*47*, XII, 299). По Белинскому, *объективность* творчества художника означает, во-первых, что он обладает способностью «понимать предметы так, как они есть, отдельно от своей личности», а во-вторых, что у него есть «инстинкт истины и действительности», благодаря которому для него открывается разумность и необходимость всего существующего (III, 403). Гений всегда объективен: для него «нет ни добра, ни зла, для него существует только жизнь, которую он спокойно созерцает и сознает в своих созданиях». И если в его произведениях злодей наказывает самого себя, то это происходит «не для нази-

дательности и не по ненависти ко злу, а потому, что это так бывает в действительности по вечному закону разума».

Впрочем, Белинский находит необходимым оговориться: объективность писателя «совсем не есть бесстрастие», так как, сознавая необходимость и неизбежность всего сущего, всего совершающегося, он все-таки сострадает своим героям, хотя и не обнаруживает своих симпатий и антипатий; поэтому и вы принимаете в рассказанном событии «такое живое участие, как будто оно связано с собственною вашею жизнию; вы любите его героев или ненавидите их, как будто бы они вам знакомы, будто бы вы их видели, знаете их в лицо» (II, 256; III, 212, 403).

Перелом в философских и политических взглядах Белинского поставил его перед необходимостью решительно пересмотреть свое отношение к тенденциозности в искусстве. «Я словно выздоравливающий»,— пишет он в октябре 1840 года (XI, 556). Действительно, в статьях, которые он создает в это время, мы замечаем начала воззрений, свидетельствующих о совершающемся освобождении от идеалистических предубеждений, а вместе с тем как бы остаточные явления перенесенной болезни, которые мешают новому пониманию и вызывают непоследовательность, противоречивость, незавершенность общей концепции.

Наивысшего напряжения достигли эти внутренние противоречия в статье о поэзии Лермонтова, которая создавалась в конце 1840 года. Мы по-прежнему встречаем здесь тезис о том, что поэзия «не имеет никакой цели вне себя, но сама себе есть цель». Белинский уподобляет поэта астроному, который посвящает всю жизнь изучению небесных тел, не имеющих никакого отношения к земным выгодам, совершает открытия, нисколько не увеличивающие его дохода. Однако теперь он признает, что поэт, не изменяя высокому понятию об искусстве, может «мировое и вечное забывать на минуту для современности и общества», хотя, находит нужным оговориться Белинский, «смешно требовать, чтоб в этом он увидел цель своей деятельности и за долг себе поставил подчинить свое свободное вдохновение разным текущим потребностям» (IV, 496, 498).

Обсуждая вопрос о призвании поэта и его отношении к современности, Белинский все еще пользуется идеалистическими парафразами: поэт — «сосуд духа», «тайник природы», «орган мировой жизни»; но это уже своего рода фразеологическая инерция, так как наряду с этим он настаивает на живой и нерасторжимой связи творчества подлинно значительного художника с его современностью, он не в силах «отделиться от настоящего», которое «живет в каждой капле его крови» и «требует всей жизни его, всей деятельности», ждет от него «просветления, уврачевания своих язв и недугов» (IV, 517—518).

Возвращаясь к понятиям субъективности и объективности, Белинский и здесь занимает позицию, которую можно назвать переходной, подготавливающей существенно новое понимание. В наше время, говорит он, не может считаться поэтом тот, у кого нет способности «воспроизводить явления жизни без отношений к своей личности», но здесь же и оговаривается: поскольку XIX век — это век всеобщей рефлексии, в нем едва ли возможна чисто объективная поэзия, «созерцающая явления жизни без всякого отношения к личности поэта»; более того, в настоящее время «отсутствие в поэте внутреннего (субъективного) элемента есть недостаток», так как это порождает «спокойное довольство действительностию как она есть». Не нужно бояться «субъективного» направления в поэзии, заключает свои размышления Белинский, так как в творчестве талантливого поэта «избыток внутреннего, субъективного элемента есть признак гуманности» (IV, 520—521).

Итак, говоря словами самого Белинского, вопрос о конечной цели поэтической деятельности представлялся ему в переломном 1840 году столь же важным, сколь «неудоборешимым» (IV, 496), и лишь в статьях 1842 года он достиг наконец непротиворечивого его разрешения.

Обратившись к предыстории обсуждения проблемы тенденциозности, Белинский увидел в ней еще одно подтверждение неизбежного движения теоретической мысли к истине через противоречия. Рационалистическое учение о *намерении* художника, замечает он, было «признаком жизненности, социальности», а потому оказалось «полезным как для общества, так и для самого искусства»; однако дидактическая поэзия вскоре «истощила все свое содержание и не могла идти далее», а это привело к тому, что теоретики романтической школы отвергли ее «как ложную и враждебную истинному искусству» и в противоположность этому «заговорили о поэзии как о творчестве, как о цели самой себе». В таком представлении содержалась «часть истины», поскольку, не пройдя через него, «нельзя было понять идеи искусства как особной и самостоятельной сферы сознания». Вместе с тем сторонники этой второй точки зрения «довели ее до односторонности и исключительности, а следовательно, и до нелепости» (VI, 318). Одна из жестоких ошибок, которые совершали и совершают «умозрительные судии изящного», состоит в том, что они «хотят видеть в искусстве совершенно отдельный мир, существующий независимо от других сфер сознания и от истории» (VI, 585). Признавая, что он и сам не избежал ошибок, Белинский подчеркивает: именно потому, что он прошел через заблуждения, он имеет основание утверждать, что с так называемого *художественного взгляда* только лишь начинается «процесс постижения искусства»; миновать этот момент — зна-

чит никогда не понять природы искусства, остаться при нем — значит понять его односторонне (VI, 276).

Излагая достигнутое им понимание, Белинский утверждает, что никогда в прошлом красота не составляла единственного содержания, а художественность — единственной цели искусства. Что касается искусства нового времени, то в нем эстетическое совершенство составляет «элемент, подчиненный другому, высшему началу»: красота в нем стала «скорее средством, чем целью», средством в том смысле, что художественное совершенство — это присущая искусству «форма проявления, без которой искусство невозможно» (VI, 277).

Примечательно, что Белинский находит нужным напомнить о плодотворных идеях просветителей, которые при известной наивности их представлений были правы в главном — в убеждении, что «поэзия действительно есть провозвестница великих истин, в историческом движении человечества развивающихся» (VI, 603). Продолжая размышления, начатые теоретиками и критиками преддекабристской и декабристской поры, Белинский раскрывает свои представления о «высоком значении поэта»: в середине XIX века поэт более чем когда-либо ранее является «гражданином царства современной ему действительности... Общество хочет в нем видеть... представителя своей духовной, идеальной жизни; оракула, дающего ответы на самые мудреные вопросы; врача, в самом себе прежде других открывающего общие боли и скорби и поэтическим воспроизведением исцеляющего их...». Поэт — «орган и представитель общества», а не орган творящей идеи, он — «сила и власть в сфере общественного мнения», а не пассивное орудие таинственной силы (VI, 9, 586, 656).

Исходя из таких представлений, Белинский еще раз обратился к понятию *субъективности*. Современное искусство, констатирует он, сделало великий шаг вперед: оно «не ограничивается страдательной ролью — подобно зеркалу, безучастно и верно отражать в себе природу»; современный поэт в произведения свои вносит «живую *личную* мысль, которая дает им и цель и смысл». Из преобладания этого «субъективного начала» проистекает художественное своеобразие современной поэзии и прозы, состоящее в «обилии отступлений, делаемых от лица поэта, который и судит, и вопрошает, и отвечает» (VII, 50).

Эту способность быть гражданином, мыслителем, представителем и выразителем передового общественного мнения Белинский считал субстанциально важным, неотъемлемым свойством подлинно большого художника: великим современного поэта делает «страстное, полное вражды и любви мышление» (VII, 344); отсутствие же этого качества приводит к тому, что даже и одаренные к творчеству люди становятся «как бы какими-то холодными

безличностями, для которых все хорошо, как есть» (V, 25). Так определенность идейной позиции художника приобрела в эстетике и критике Белинского значение важнейшего ценностного критерия. «...Для нашего времени,— говорил он,— мертво художественное произведение, если оно изображает жизнь для того только, чтоб изображать жизнь, без всякого могучего субъективного побуждения, имеющего свое начало в преобладающей думе эпохи... если оно не есть вопрос или ответ на вопрос» (VI, 271).

Утверждая, что субъективность (то есть способность к «сознательным симпатиям и стремлениям») (XII, 446) вытекает из природы художественного дарования, Белинский предупреждал о необходимости отличать *субъективность* от *субъективизма*: мы имеем в виду, разъяснял он, «не ту субъективность, которая, по своей ограниченности или односторонности, искажает объективную действительность изображаемых поэтом предметов; но ту глубокую, всеобъемлющую и гуманную субъективность, которая в художнике обнаруживает человека с горячим сердцем, симпатичною душою и духовно-личною самостию,— ту субъективность, которая не допускает его с апатическим равнодушием быть чуждым миру, им рисуемому, но заставляет его проводить через свою *душу живу* явления внешнего мира, а через то и в них вдыхать *душу живу*...» (VI, 217—218).

В то время как в эстетике Белинского совершалась углубленная разработка проблемы тенденциозности, теоретики из идеалистического лагеря продолжали утверждать: «Искусство имеет цель свою само в себе. Это положение новейшей критики неоспоримо...» (*211*, 217). Положение об автономности художественного творчества много раз повторялось и варьировалось в 40-е годы антагонистами Белинского. Некоторые из них выступали с позиции адептов истинно философской эстетики, не допускающей нелепого предположения, будто искусство может находиться «на службе социальных школ» (*181*, 195). Другие сожалели, что поэзия «покинула свой идеальный мир и, вмешавшись в толпу, потворствует ее страстям», что вследствие этого она утратила свое спокойное величие и променяла святилище муз на шумную площадь, где «поет возмутительные песни толпящимся на ней партиям» (*64*, 24). К их инвективам и сетованиям присоединили свой голос «казарменные эстетики», старавшиеся опорочить идею служения искусства общественному прогрессу способом ее переворачивания: да, признавали они, литература русская сделалась служанкою общества — «это, к сожалению, теперь правда»; но это означает только, что писатели «не понимают своего назначения», которое состоит в том, чтобы служить обществу «не потачкою современным дурачествам, ложным стремлениям, а борьбою с ними» (*26*, 18; *27*, 16).

В полемических сражениях с «рыцарями чистого искусства» Белинский показал, что они игнорируют объективные закономерности, определяющие природу художественного творчества, а отсюда «проистекает всевозможная ложь и неправда».

Если прагматические эмпирики «низводят творческие произведения на степень предметов, имеющих целию приятно развлекать скуку и занимать праздное бездействие», замечал он, то защитники чистоты искусства «доходят до той же крайности, только противоположным путем. По их учению, жизнь должна идти своею дорогою, а искусство своею, не соприкасаясь друг с другом, не завися друг от друга и не имея никакого влияния друг на друга. Буквально верные своему основному положению, что искусство само себе цель, они доходят, наконец, до того, что лишают искусство не только цели, но и всякого смысла. Сначала они доводят искусство до аскетизма, а наконец и до индифферентизма...» (VI, 587—588). Рыцари «чистого искусства» объявляли, что выступают во имя восстановления высокого его назначения, ратуют за спасение его от измельчания и падения до уровня услужающего злободневности ремесла. Прибегая к доказательству от противного, Белинский предлагал вдуматься в тот процесс, который необходимо совершается, если искусство и в самом деле становится «чистым» и начинает служить самому себе. Посмотрите, предлагал он, на жалкое положение живописи сороковых годов: «Как будто не замечая кипящей вокруг него жизни, с закрытыми глазами на все живое, современное, действительное, это искусство ищет вдохновения в отжившем прошедшем» (X, 311); в результате живопись, подчинившаяся академическому направлению, замкнувшаяся в кругу условно мифологических, библейских и псевдоисторических тем и сюжетов, лишившая себя возможности изображать современную жизнь и человека, перестала быть живописной.

В отличие от своих противников Белинский опирался на действительную, подтверждаемую практикой связь искусства с идейной жизнью общества и общественным прогрессом и на объективные критерии эстетической ценности художественного произведения, вытекающие из его назначения: «Отнимать у искусства право служить общественным интересам,— утверждал он,— значит не возвышать, а унижать его, потому что это значит — лишать его самой живой силы, т. е. мысли, делать его предметом какого-то сибаритского наслаждения, игрушкою праздных ленивцев» (X, 311).

Парируя главный наступательный довод своих оппонентов, Белинский соглашался с тем, что *искусство прежде всего должно быть искусством*: «Какими бы прекрасными мыслями ни было наполнено стихотворение,— замечал он,— как бы ни сильно отзывалось оно современными вопросами, но если в нем нет поэзии,—

в нем не может быть ни прекрасных мыслей и никаких вопросов, и все, что можно заметить в нем,— это разве прекрасное намерение, дурно выполненное». Но если искусство должно быть прежде всего искусством, а художник прежде всего должен быть художником, из этого никак не вытекает, что его внимание к современности, участие в обсуждении жизненно важных ее проблем, определенность гражданственной его позиции препятствуют достижению эстетического совершенства: «Дурное, ошибочное понимание истины не уничтожает самой истины. Если мы видим иногда людей, даже умных и благонамеренных, которые берутся за изложение общественных вопросов в поэтической форме, не имея от природы ни искры поэтического дарования, из этого вовсе не следует, что такие вопросы чужды искусству и губят его. Если бы эти люди вздумали служить чистому искусству, их падение было бы еще разительнее» (X, 303, 312).

Наряду с критикой оснований, на которых строилась теория «чистого искусства», мы находим у Белинского указания на ее социально-психологические корни. Идея автономности искусства и безотносительной его ценности, замечал он, есть идея «чисто немецкого происхождения»: она возникла в атмосфере идейной жизни бюргерской Германии и «никак не могла бы явиться у народа практического, общественность которого для всех и каждого представляет широкое поле для живой деятельности» (X, 302—303). Девятнадцатый век враждебен такому взгляду: это «век рефлексии, мысли, тревожных вопросов», и «тот бы жестоко обманулся, кто думал бы видеть в представителях новейшего искусства какую-то отдельную касту артистов, основавших себе свой собственный фантастический мир среди современной им действительности» (VI, 277; IX, 77).

Утверждение об анахроничности идеи «чистого искусства» не означало, что Белинский не допускал возможного тяготения к ней со стороны отдельных художников и в середине XIX века и в будущем. И в этом не было противоречия с самим собой, напротив, это свидетельствует о глубине и диалектичности его взгляда.

Могут сказать, рассуждал он, что, поскольку художник не может «выйти из своего времени», то вследствие этого «не может быть и поэтов не в духе своего времени». Напротив, в том-то и состоит диалектика жизни, что это «не только может быть, но и есть, особенно в наше время». Причина этому в том, что современные художники живут в атмосфере обществ, «которых понятия диаметрально противоположны их действительности». В буржуазном обществе никто не верит больше искренности и истинности нравственных идеалов, которые оно провозглашает, потому что эти идеалы «диаметрально противоположны действительности», дискредитированы жизнью и противоречат «новым истинам, откры-

тым наукою, выработавшимся из исторических движений» (то есть истинам социалистического учения.— *П. С.*). Вот это-то «распадение» и приводит к тому, что «самые даровитые личности чувствуют себя отделенными от общества». И вот одни из них становятся «проповедниками эгоизма» и таким путем примиряются с тем, что есть, а другие «убегают во внутрь себя, с отчаянием махнув рукою на эту оскорбляющую чувство и разум действительность». Так рождаются настроения общественного аскетизма и индифферентизма (VI, 285, 588).

Следовательно, корни эстетического индивидуализма Белинский видел в разрушении духовных устоев буржуазного общества, в изживании буржуазной революционности и дискредитации идеалов и принципов, вступивших в противоречие с ходом истории. Результатом этого кризиса является отчужденность отдельных художников от враждебной для них буржуазной среды и безыдеальное, пессимистическое мировоззрение. Гениальный мыслитель указал здесь на начало процесса, захватившего XIX век и длящегося в XX веке.

Но Белинский не ограничился этим указанием. Обнаружив болезнь в самом начале, он не только назвал ее и дал ей объяснение, но и показал ее опасность. Он обрушился на «опоэтизированный эгоизм» жрецов «чистого искусства», которые мнили себя «выше своих страждущих братий» и находили удовлетворение в том, чтобы жить собой и для себя самих. Многие, замечает он, «из этого эгоистического и малодушного чувства сделали себе начало, доктрину, правило жизни, наконец, догмат высокой мудрости. Они им горды, они с презрением смотрят на мир, который, изволите видеть, не стоит их страданий и их радостей; засев в разубранном тереме своего фантастического замка и смотря из него сквозь расцвеченные стекла, они поют себе как птицы...». Такая позиция может быть объяснена, но не может быть оправдана, поскольку основана на заблуждении и не может свидетельствовать о достоинстве. Превосходство таких художников мнимое; общественный и эстетический индифферентизм представляет «средство к спасению ложное и эгоистическое: когда на улице пожар, должно бежать не от него, а к нему, чтоб вместе с другими искать средств и трудиться братски для потушения его» (VI, 280, 286).

Вопрос об активной гражданственной позиции художника составлял лишь одну сторону проблемы тенденциозности; вместе с ним возникал другой — *об отношении тенденциозности к художественности*, идейного замысла к выполнению.

Когда в 30-е годы Белинский утверждал, что «цель вредит поэзии» (I, 78), он имел в виду навязывание искусству не свойственных ему внешних целей. Поэтому в его высказываниях этой поры уже намечалось зерно диалектических представлений о «пра-

вах самого искусства». Он справедливо критиковал всякого рода иллюстративность и резонерство, и был прав, когда разъяснял, что в художественной литературе мысль не может принимать форму «совершенно случайно», а не как «необходимое условие своего существования», потому что вне органического единства с образом она «неизбежно делается отвлеченную и мертвою» (III 291). Он не совершал ошибки, когда говорил, что в искусстве «что *показано*, то уже и *доказано*», а потому писателю не нужно «излагать своего мнения, которое читатель и без того *чувствует* в себе по впечатлению, которое произвел на него рассказ» (III, 413). Однако он заблуждался, приравнивая ясно высказанную авторскую позицию к рассудочности и расчету и полагая, что художнику не свойственно ни утверждать, ни отвергать, а потому наличие намерения означает, что в произведении нет идей «в философическом значении этого слова», а есть только «цель вне, а не внутри заключенная» (III, 470).

В 40-е годы Белинский понял, что «художественный взгляд», абсолютизирующий относительную самостоятельность искусства, был «дурной крайностью другой дурной крайности, т. е. искусства дидактического, поучительного, холодного, сухого, мертвого, которого произведения не иное что, как риторические упражнения на заданные темы» (X, 303). Поднявшись над ограниченностью этих несостоятельных точек зрения, он сохранил и развил «зерна истины», которые содержались как в учении просветителей, так и в эстетике Канта, Шеллинга и Гегеля. Это позволило ему выявить закономерности, характеризующие сущность художественной тенденции.

Теперь он говорит, что наличие предположенной цели не противоречит законам творчества; напротив, участие художника в обсуждении волнующих общество проблем создает плодотворную предпосылку новаторства: если собственно художественный интерес в современном искусстве «уступил место другим важнейшим для человечества интересам», то искусство «от этого нисколько не перестало быть искусством, а только получило новый характер» (X, 310).

Конечно, поэт должен быть «живописцем», однако поэзия не может быть «*только* живописью»: в картинах действительности, которые она живописует, «должна быть мысль, производимое ими впечатление должно действовать на ум читателя, должно давать то или другое направление его взгляду на известные стороны жизни» (X, 317). В качестве выразительного примера органического единства отчетливо выраженной тенденциозности и художественности Белинский указывал на французскую социальную повесть, в которой обсуждение острой социальной проблематики соединяется с «дивным искусством рассказа» и мастерской обри-

совкой человеческих характеров (VI, 422). Как о явлении, неоспоримо доказывающем, что социальная острота содержания нисколько не препятствует эстетическому совершенству, говорит он и о романах Диккенса, которые «глубоко проникнуты задушевными симпатиями нашего времени и которым это нисколько не мешает быть превосходными художественными произведениями» (X, 307). Подтверждение тому, что даже открытая тенденциозность и политическая страстность не только не исключают художественности, но могут служить ее источником, он видит в творчестве Герцена, который умеет «довести ум до поэзии, мысль обратить в живые лица, плоды своей наблюдательности — в действие, исполненное драматического движения» (IX, 396).

Предостерегая от упрощенного взгляда на проблему, Белинский говорит: «...когда произведение, претендующее принадлежать к области искусства, не выполняет его требований, тогда оно ложно, мертво, скучно, и не спасет его никакое направление». Нисколько не идеализируя положения вещей, он признает, что некоторые писатели, даже гениальные, «увлекаясь решением общественных вопросов, удивляют иногда теперь публику сочинениями, которых художественное достоинство нисколько не соответствует их таланту». Однако следует видеть, что это не опровергает указанной выше закономерности: если отдельные произведения Жорж Санд оказались художественно слабыми, растянутыми и скучными, то «беда произошла собственно не от влияния современных общественных вопросов, а оттого, что автор существующую действительность хотел заменить утопиею и вследствие этого заставил искусство изображать мир, существующий только в его воображении» (X, 257, 306—307). С другой стороны, не подлежит сомнению, что сама по себе никакая самая прогрессивная тенденция не гарантирует художественного успеха: «спекулятивный ум» вне органического единства с художественным дарованием «родит камни и полена, которые показывала вместо детей Рея Кроносу» (XII, 271). Но это опять-таки нисколько не ставит под сомнение эстетическую правомерность тенденции — это доказывает только, что в сфере искусства «никакое направление гроша не стоит без таланта» (X, 312).

Итак, тенденциозность («субъективность») проистекает из природы художественного творчества и потому является непременным качеством сознания подлинных художников, составляет высокое достоинство их произведений. Но при этом следует отличать собственно художественную тенденциозность от дурной тенденциозности.

Принципы реалистического искусства предполагают, что в сознании читателя естественно, ненасильственно возникают те идеи и настроения, побуждения и оценки, которые художник хотел

у него вызвать. «Если ваша картина будет верна,— разъяснял Белинский,— ее поймут без ваших рассуждений. Вы были только художником и хлопотали из того, чтоб нарисовать возникшую в вашей фантазии картину, как осуществление возможности, скрывавшейся в самой действительности; и кто ни посмотрит на эту картину, всякий, пораженный ее *истинностию,* и лучше *почувствует* и *сознает* сам все то, что вы стали бы толковать и чего бы никто не захотел от вас слушать...» (VIII, 89). Это условие нисколько не ограничивает гражданской страстности и активности художника — оно говорит только о том, что художник должен воздействовать на сознание людей силою своего искусства. Поэт может поучать — и поэзия остается поэзией, пока он «поучает средствами самой же поэзии». Более того, поэт может даже иногда выходить «на межевую черту» между искусством и другими сферами общественного сознания. Но он ни в коем случае не должен выходить совершенно из своей сферы, потому что тогда — даже если он окажется при этом «провозвестником великих истин» — поэтом он «уже перестает быть» (V, 221).

Третий, и наиболее сложный, аспект проблемы тенденциозности составлял вопрос о том, возможно ли «примирить *свободу творчества с служением историческому духу времени*» (VI, 318).

Согласно представлениям русских просветителей начала века, служение поэта общественному благу не стесняет его творческой воли, поскольку естественно вытекает из его высокой должности «гражданина в гражданском обществе» (*114*, 204). Устремляя умы и души людей к свободе, писатель сам «свободен, как мысль, рождаемая предметом высоким» (*157*, 11). Будучи чужд всяческого искательства и уничижения, он видит награду не в отличиях и чинах, но в «любви сограждан» и «уважении отечества» (*187*, 27). Трансценденталисты отвергли идею долженствования во имя нравственной свободы», возносящей художника над суетным миром социальных отношений (*85*, 18).

Белинский первоначально исходил из представления, что призвание художника не может «согласиться с какой-нибудь заранее предположенною целию, как бы ни была прекрасна эта цель» (I, 57). Однако, как мы видели, это не мешало тому, что он считал правомерным и достойным служение художника «благородной цели» при условии, что возникает она непроизвольно, как «бессознательный порыв», и потому «дружна с его вдохновением» (I, 399). Поэтому восходящее к учению Шеллинга положение, согласно которому творчество «свободно с зависимостью», он истолковал своеобразно. Поэт «не может творить ни по приказу, ни по заказу», но он также не может творить *и по собственной воле*: он «лицо столько же страдательное, сколько действующее», потому что зависит от стоящей над ним и управляющей им силой. И в то

же время он все-таки свободен — поскольку творческий процесс «зависит от него, как зависит душа от организма». В его произведении с необходимостью «отражается собственная его индивидуальность» (его жизнь, мнения и степень образованности), а через его индивидуальность отражается жизнь его народа и современность. Все это позволяет утверждать Белинскому, что творящий художник «столько же и господин, сколько и раб» (I, 288).

Только в 40-е годы Белинский смог окончательно решить вопрос, возможно ли, не вступая в противоречие с законами художественного творчества, «требовать от поэта, чтобы он, в одно и то же время, свободно следовал своему вдохновению и служил духу современности» (VI, 284).

Предпосылкой к этому явилось понимание, что «почва всякой действительности — общество», поэтому «без общества нет ни дружбы, ни любви, ни духовных интересов», а без общественных целей невозможна ни идеальная, ни повседневно-практическая деятельность (XII, 49, 66); что художник, подобно каждому человеку, «существуя для себя самого, в то же время существует для общества» (VIII, 282); наконец, что в результате прогресса гражданственного сознания «отдельные лица начинают сознавать себя живыми органами общества» (VIII, 277).

Проблему гармонического единства между гражданским служением и творческой свободой, утверждает теперь Белинский, «весьма легко решить и теоретически и исторически». Сознание поэта непроизвольно, но с необходимостью впитывает в себя «те начала, ту сумму понятий, которою живет окружающее его общество». Художник естественно и органично усваивает представления своего времени, мыслит его понятиями, проникается его требованиями и идеалами, и они определяют пафос его произведений. А если он верен себе, то нет причины для возникновения конфликта между его идейными убеждениями и творческими замыслами: «Свобода творчества легко согласуется с служением современности: для этого не нужно принуждать себя, писать на темы, насиловать фантазию; для этого нужно только быть гражданином, сыном своего общества и своей эпохи, усвоить себе его интересы, слить свои стремления с его стремлениями; для этого нужна симпатия, любовь, здоровое практическое чувство истины, которое не отделяет убеждения от дела, сочинения от жизни» (VI, 284, 286).

Органичное становление идей времени в сознании художника приводит к тому, что следование предположенной им цели рождает вдохновение и доставляет высокую творческую радость: «...поэт только тогда и искренен, а следовательно, только тогда и вдохновенен, когда выражает непосредственно присущие душе его убеждения, корень которых растет в почве исторической об-

щественности его времени» (VI, 626). В этом смысле его идейное направление «должно быть не в голове только, а прежде всего в сердце» (X, 312).

В главе о природе творческой одаренности уже говорилось о том, что, согласно пониманию, достигнутому Белинским, художник не выдумывает для себя дела, а находит его в своей современности, выражает и осуществляет своей деятельностью «требования времени». Даже формирование и развертывание его дарования детерминировано историческими и социальными обстоятельствами, культурным опытом и художественными традициями, общественной ситуацией и насущными задачами и проблемами современности. В этом смысле таланты и гении творятся не одной лишь природой, но и обществом. Эти неизбежные и плодотворные связи с обществом ни в коей мере не стесняют свободы художника, не ставят пределов его воображению, не ограничивают его творческих возможностей — при том условии, что служит он делу общественного прогресса искренне, по своей воле, убежденно. Призывая русских писателей споспешествовать делу освободительного движения, Белинский не уставал разъяснять, что поэтическая деятельность, «по своей сущности, требует безусловной свободы в выборе предметов», что художнику «никто не вправе задавать сюжетов», что его идейное направление тогда только плодотворно, когда *«без усилия, свободно, сходится с его талантом, его натурою, инстинктами и стремлением»* (X, 247. Курсив мой.— *П. С.*).

В движении эстетической мысли концепция тенденциозности художника, обоснованная Белинским, составила звено традиции, соединяющей идеи русских просветителей начала века с убеждениями идеологов декабризма, воззрения революционных демократов 40—60-х годов с ленинским учением о партийности литературы.

Проблема народности искусства

Художник, который своим творчеством выражает в искусстве «жизнь народа или какую-нибудь из ее сторон», говорил Белинский, «есть явление великое, потому что он своею жизнию выражает жизнь миллионов» (II, 406). Поэтому вопрос о народности как эстетическом качестве Белинский считал *альфой и омегой* теоретической мысли об искусстве, само это качество — *пробным камнем* достоинства и долговечности художественных произведений, а титул *народный* — самым высоким, каким только могут почтить художника его современники или потомки (V, 289).

Вследствие теоретической и практической значимости этой проблемы к ее обсуждению обращались представители всех направле-

ний русской эстетической мысли. У разных авторов слово «*народный*» приобретало различный до несопоставимости смысл. И даже в языке прогрессивной эстетики оно настолько расширилось в значении, что, по образному выражению Белинского, превратилось в некое «волшебное слово», в своего рода «священный гиероглиф какой-то глубоко знаменательной, неизмеримо обширной идеи» (V, 289).

В философском языке начала XIX века понятие *народный* отождествлялось с понятием *национальный* (см. *145*, 933—934). Соревнователи эстетического просвещения преддекабристской поры рассуждали о народности, имея в предмете проблему национальной самобытности: они говорили, что творения изящной словесности должны «ясно выражать отличительные свойства народа», и прежде всего — его «способности, образ мыслей и душевное расположение» (*37*, 65).

В декабристской эстетике и критике как будто бы наметилось стремление акцентировать этимологически первичный смысл термина *народный*. Так, О. Сомов высказывал пожелание, чтобы в отечественной поэзии «отсвечивались, как в чистом потоке, дух народа и свойства языка богатого и великолепного» (*190*, 102). А. Бестужев призывал поэтов, драматургов, романистов обратиться к «Слову о полку Игореве», Новгородской и Псковской летописям, «Повести о Донской битве» и в этих памятниках гражданской истории почерпнуть представления о «боевой душе» и «непреклонном духе» русского народа (*17*, 5—7). Одновременно с ними П. Вяземский, излагая «требования своего поколения», писал, что литература «должна быть выражением характера и мнений народа» (*34*, 83). Но все-таки эти смысловые оттенки оставались обертонами синкретического понятия *национальность*.

Появление в печати (в 1825 году) первой главы романа «Евгений Онегин» вызвало диалог между Н. Полевым, полагавшим, что народность состоит в выборе поэтических предметов, более всего говорящих «уму и характеру народа» (*160*, 49), и Д. Веневитиновым, утверждавшим, что качества, именуемого народностью, следует искать «в самих чувствах поэта, напитанного духом народа» (*30*, 38). Тем временем в обсуждение проблемы включился сам Пушкин. В статье «О народности в литературе» (написанной в 1825-м и опубликованной лишь посмертно, в 1855 году) он высказал мнение, что народность проявляется не в выборе предмета изображения и не в идиоматике языка — она представляет собою свойство сознания писателя, состоящее в том, что в «зеркале его поэзии» отражается «особенная физиономия» народа и свойственный ему «образ мыслей и чувствований» (*165*, XI, 308—309). Примечательно, что И. Киреевский, размышляя об отличительных чертах и характере творчества самого Пушкина, в 1828 го-

ду писал, что поэту, претендующему на звание народного, недостаточно обладать большим дарованием — «ему надобно еще быть воспитанным... в средоточии жизни своего народа, разделять надежды своего отечества, его стремление, его утраты,— словом, жить его жизнию и выражать его невольно, выражая себя». Поэзия Пушкина отличается именно такими свойствами (75, 196). И наконец, Гоголь в статье «Несколько слов о Пушкине» (1832—1835), как бы приняв эстафету движущейся эстетической мысли, высказал мнение, что «истинная национальность состоит не в описании сарафана, но в самом духе народа. Поэт может быть даже и тогда национален, когда описывает совершенно сторонний мир, но глядит на него глазами своей национальной стихии, глазами всего народа, когда чувствует и говорит так, что соотечественникам его кажется, будто это чувствуют и говорят они сами» (56, VIII, 50—51).

Белинский неоднократно ссылался на эту статью Гоголя и цитировал приведенные выше высказывания в качестве классического определения национальности в искусстве. Вместе с тем он опирался на широкий опыт обсуждения проблемы и, со своей стороны, акцентировал социальную субстанцию *национальности* как эстетического качества: это «характерность народа», «дух внутренней и внешней его жизни, со всеми ее типическими оттенками, красками и родимыми пятнами», которые с необходимостью отражаются в созданиях поэта — отражаются естественно и непроизвольно, потому что само его дарование формируется обществом, «которое не похоже ни на какое другое общество». Связи непроизвольные подкрепляются сознательными: «...если он поэт, поэт истинный, то не должен ли сочувствовать своему отечеству, разделять его надежды, болеть его болезнями, радоваться его радостями?» Следовательно, русский поэт национально самобытен и представителен «не по одному рождению, а по духу, по складу ума, по форме чувства» (II, 23—24).

Концепция Белинского, высказанная в ранних его статьях, завершила цикл обсуждений проблемы. При этом в 30-е годы он, подобно его предшественникам, отождествлял понятия народности и национальности. К четкому их разграничению он пришел только в начале 40-х годов в результате становления материалистических начал во взгляде на социальную неоднородность нации и противоречивость национальной культуры.

Нельзя считать случайным, заметил он в начале 1841 года, что в языке эстетики возникли два термина: русский — *народность*, и латинский — *национальность*. Народ — это исконный, наиболее многочисленный трудовой слой нации; нация же — это «совокупность всех сословий». В этом смысле «в *народе* еще нет нации, но в нации есть и народ». Общей основой народного и на-

ционального является «*субстанция* народа»; она представляет собою «зерно, в котором заключается всякая возможность будущего развития». Субстанция эта имеет природно-этническое начало, на которое воздействуют и «внешние» условия (географические, климатические), и «исторические обстоятельства», и «общественные формы» жизни народа. Все это открывает новые возможности ее проявления, но все-таки не изменяет ее исконного характера. В отличие от этого национальность «заключает в себе не только то, что было и есть, но что будет или может быть». Поэтому народность представляет собою только «первый момент национальности, первое ее проявление», народность — это «нация в возможности»; национальность же — это «совокупность всех духовных сил народа» в их исторической определенности и развитии (V, 121—125, 127, 638).

Таково, по Белинскому, онтологическое единство между народом и нацией, из которого в свою очередь проистекает диалектическая взаимосвязь народного и национального как эстетических категорий. *Народными* в собственном смысле слова должны быть признаны произведения, созданные самим народом, представляющие непосредственное выражение в искусстве его «субстанциальной стихии» и его «инстинктивного» взгляда на мир (V, 638). Понятие *национальное* применимо к профессиональному искусству, но не ко всем его явлениям, а к тем, которые, отвечая особым требованиям специализированного художественного творчества, вместе с тем выражают, во-первых, ту «субстанциальную стихию, которой представителем бывает масса народа», а во-вторых — «определенное значение этой субстанциальной стихии, развившейся в жизни образованнейших сословий нации» (VII, 333). Вследствие этого все подлинно ценное *национальное* в искусстве не только не противоположно *народному*, но является его осуществлением и развитием.

Границы народного и национального, связь и различие этих категорий зримо выступают при обсуждении вопроса об отношении устного поэтического творчества к художественной литературе. Поэтому вопрос этот Белинский считал одним из «самых интересных» для эстетики.

Согласно его представлениям, каждый народ необходимо должен пройти через две великие эпохи духовного саморазвертывания: от первоначального состояния «естественной непосредственности» подняться к «сознательному существованию». Устная поэзия народа соответствует первому фазису этого процесса: она является выражением его непосредственного *миросозерцания*, в ней «еще нет мысли, а есть только темное стремление к мысли, ее предощущение, предчувствие». С неразработанностью содержания в свою очередь связана относительная ограниченность средств

устной народной поэзии: она не может «возвыситься» до творчества той многосложной художественной формы, которая свойственна «развившемуся до идеи» созерцанию действительности. Возникновение художественной литературы соответствует второму фазису духовного развития народа: она представляет собою выражение его *самосознания*. Произведение профессионального искусства есть плод сознания, «*обладающего* своим предметом», в то время как произведение народной, «безыскусственной» поэзии «выходит из духа, *покоренного* своим предметом». В этом смысле «художественная поэзия» (то есть профессиональное искусство) всегда выше «естественной или собственно народной» (V, 308—309, 655. Курсив мой.— *П. С.*).

Второе сущностное различие между «естественной поэзией» и художественной литературой, на которое указывает Белинский, состоит в том, что творцом первой является непосредственно сам народ, в то время как создателями литературных произведений являются «отдельные лица, выражающие своею умственной деятельностию различные стороны народного духа». Сложенные безвестными поэтами былины, сказки, песни переходят от поколения к поколению: их изменяют, дополняют, совершенствуют; но и те, кто их сложил, и те, которые их поют или рассказывают, не отдают себе отчета в том, что соучаствуют в поэтическом творчестве. Что касается литературы, то здесь «личность вступает в полное право свое» (V, 625). Именно здесь скрыта причина определенного преимущества профессионального искусства: творческая сила проявляется с наибольшей полнотой и свободой именно «в личном, индивидуальном, субъективном определении», в деле же художественного творчества «единичность творящей силы» особенно необходима (III, 181—182).

Сравнивая народное творчество и профессиональное искусство, Белинский избежал метафизического подхода к определению их значения и ценности. Он полагал, что они могут быть *сопоставлены*, но не могут быть *противопоставлены*. Поэтическое произведение, созданное великим национальным поэтом, с точки зрения его идейного богатства выше песни, сложенной народом, но, «со всем тем, в народной, или естественной, поэзии есть нечто такое, чего не может заменить нам художественная поэзия». Реквием Моцарта или соната Бетховена «неизмеримо выше всякой народной музыки» — и все-таки ни один композитор не в состоянии «защититься от неотразимого обаяния народной песни». Это происходит потому, что в народной поэзии и народной музыке есть нечто свое, нечто *незаменимое*, есть свои «поэтические богатства и сокровища». Она «имеет для нас свою цену так, как она есть, в ее чистом, беспримесном элементе, в ее простой, безыскусственной и часто грубой форме»; более того, она доставляет высокое эстети-

ческое наслаждение именно этой непосредственностью выражения поэтического чувства, этим «одушевлением, наивным и простодушным» (V, 309—310; VIII, 143).

Наконец, необходимо видеть, что если общая тенденция, определяющая процесс художественного развития, состоит в восхождении от наивного к профессиональному искусству, то возможным это становится лишь потому, что это последнее опирается на творчество народа как на свою первооснову: здесь та «почва», из которой «вырастает художественная поэзия». Их связь органична и заключается во внутренней преемственности: это отношение «матери к дочери» (V, 320).

Диалектической концепции Белинского противостояла концепция славянофилов, построенная на фетишизации идеалистически понятого «народного начала». «Художество,— писал А. С. Хомяков,— не есть произведение единичного духа, но произведение духа народного в одном каком-нибудь лице». Это нужно понимать в том смысле, что художник «не творит собственною своею силою — духовная сила народа творит в художнике». В новое время развитие личного начала ослабило таинственные, бессознательные связи русских мыслителей и художников с народом, а европейская образованность окончательно оторвала их от самобытной почвы. В результате они утратили свою «народную личность», а тем самым и «самих себя». Все это сделало невозможным развитие в XIX веке русской народной художественной школы. Народ, некогда обнаруживший «прекрасные задатки искусству в звуке и слове», давший «великие обещания» в иконописи и церковном зодчестве, в XIX веке утратил «цельность и здравие своей внутренней жизни» и тем обрек себя «на бессилие в науке, так же как и в искусстве». Спасение может прийти только на пути «соединения с стародавнею и все-таки нам современною русскою жизнию». При этом соединение это может быть достигнуто лишь посредством «восстановления тех невидимых связей с землей и народом», которые «не подлежат рассудочному анализу» (*210*, 323, 329, 351, 353, 356).

Ответ Белинского Хомякову принадлежит к числу замечательных проявлений диалектики его философской мысли. Народ, как наиболее многочисленный «класс» в государстве, является «хранителем сущности духа народной жизни», это «почва, хранящая жизненные соки», и если в деле профессионального искусства необходимо развитие личностного начала, то сама творческая личность, поднявшаяся на уровень современного сознания и современной культуры, представляет собою «цвет и плод этой почвы»; вне этой связи с народом «она есть призрак». Следует понять, что подняться над представлениями и обычаями «простого народа» — совсем не значит «выйти из стихии народной жизни

в какую-то пустоту и отвлеченность», так как кроме народной сферы в тесном значении этого слова есть более обширная сфера национальности, охватывающая все наиболее плодотворные и прогрессивные начала народной культуры.

Относительно расхождения между духовным бытием народных масс и верхних слоев нации Белинский замечает, что оно не зависит от чьей-то злой воли, а возникает исторически необходимо, в силу разделения труда и установления социального неравенства: «Мы не знаем доселе ни одного народа, которого развитие и ход вперед не были бы основаны на разделении народной жизни на народ и общество... Начиная с греков... у всех европейских народов высшие сословия были представителями образования и просвещения, по крайней мере везде то и другое начиналось с них и от них шло к народу. Без этих высших сословий, которым обеспеченное положение и присвоенные права давали возможность обратить свою деятельность на предметы умственные, народы всегда оставались бы на первобытной степени их патриархального быта. Ученые и художники большею частию везде выходили из народа, но не к народу обращались они... Что касается до искусств, они всегда существовали и поддерживались высшими сословиями. Стало быть, это разделение народа на классы было необходимо для развития человечества» (X, 367—369).

Такой вывод не означал, что Белинский разделял концепцию элитарного развития культуры,— напротив, именно в уничтожении всех видов социального угнетения и неравенства и порождаемой этим неравенством противоположности между «простым» народом и «образованным обществом» состоял его социально-политический идеал. Приведенное высказывание имело существенно иной смысл: оно было направлено против антиисторической и утопической концепции славянофилов, согласно которой национальная культура должна строиться на возвращении к некоему первоначальному гармоническому союзу привилегированных классов с народом.

Было время, утверждал Ю. Ф. Самарин, когда русские бояре — «лучшие мужи», как называл их народ,— составляли «не отдельное, в себе замкнутое сословие», а только часть одного народного организма; они образовывали «избранный круг тогдашнего общества и как бы лучший цвет его на одном корню». Это-то расторгнутое единство и должно быть вновь восстановлено на основе «внутреннего примирения» между народом и дворянством (*182*, 550, 577). Согласно учению славянофилов, для того чтобы ликвидировать расхождение между народом и образованными сословиями, массам нет никакой необходимости тянуться за просвещенной интеллигенцией. Напротив, как полагал Хомяков, интеллигенция должна припасть к источнику бессознательной мудро-

сти простого народа, не испорченного «скудным полупросвещением», чтобы обрести утраченное ею «жизненное начало» (*210*, 344).

О том же писал и А. Студитский (*201*, 226—227). Из этих построений логически следовало, что интеллигенции не следует пытаться просвещать народ, направлять его духовное развитие и способствовать пробуждению его самосознания.

Белинский подверг уничтожающей критике антиисторическую концепцию, согласно которой *норма* духовной, нравственной и эстетической жизни заключена «только в народе, и притом преимущественно в народе до монгольского ига», а потому «всякая попытка на распространение просвещения и образования в народе... есть ни больше, ни меньше, как святотатственное посягательство на здоровье и честь народной жизни». Истинный смысл рассуждений о возвращении к «утраченному единству» и о «внутреннем примирении» с народом сводится к тому, разъяснял он, что славянофилам «хочется во что бы то ни стало общество нагнуть к народу, а не народ поднять до общества» (X, 202, 368).

Позиция Белинского основана на революционном демократизме и требовательной любви. Народ, который знал и о котором говорил Белинский,— это многомиллионная подневольная Россия, *забитая и неподвижная*, это патриархальное крепостное крестьянство, не обладавшее развитым классовым самосознанием. По образному его сравнению, народ — «море, величественное и в тишине и в буре, но никогда не зависящее от самого себя, никогда не управляющее само собою». Поэтому жестоко «ошибаются те, которые думают, что народ нисколько не нуждается в уроках образованных классов и что он может от них только портиться нравственно. Нет, господа мистические философы, нуждается, да еще как!» (X, 369).

Народ нужно «учить, просвещать, образовывать» (X, 370), настойчиво повторял Белинский. Нужно будить в каждом простом человеке чувство собственного достоинства; нужно содействовать возникновению у миллионов людей стремления освободиться от социального гнета. Для коренного переустройства общественных отношений потребен революционный переворот. Однако переворот этот в свою очередь должен был быть подготовлен. Совершить его могли только сами народные массы, а не отдельные личности, но для этого необходимо было, чтобы миллионы людей поднялись от стихийного к сознательному участию в освободительном движении.

Способствовать этому призваны были те выходцы из «образованных слоев» общества, которые идейно и нравственно поднимались над своим классом, становились выразителями тенденций, идей и идеалов, объективно отвечавших интересам и устремлениям народных масс. Этим представителям демократической России и

надлежало, по мысли Белинского, помочь миллионам русских людей *«вырасти до самих себя»* (V, 649. Курсив мой.— *П. С.*) *.

Размышлениями Белинского о роли прогрессивной интеллигенции в просвещении и духовном развитии миллионов людей (так же как и углублением представлений о назначении искусства и его социально преобразующих функциях) уточнялось содержание его понятий о критериях народности произведений русских писателей.

Понятия о народности как эстетическом качестве не остаются неизменными — они движутся вместе с развитием общественного сознания и искусства; они уточняются, углубляются, пополняются также и по мере того, как философская мысль «врабатывается» в этот аспект проблемы. Процесс этот шел и в эстетике Белинского.

Он начал свое «телескопское ратование» с того, что бросил смелый вызов глашатаям официозной «триединой формулы» («православие — самодержавие — народность»). В то время как рептильная критика доказывала, будто благодаря попечительным заботам правительства русская литература добилась ни с чем не сравнимых успехов и «никогда еще в ней не показывалось в большей степени стремление ко всему народному» (*147*, 319), он нанес меткий удар борзописцам, состоявшим в услужении у III отделения, равно как и тем литераторам, которые изменили нравственным принципам художника — гражданской независимости и искренности. Подлинно народная литература, утверждал он, может быть только «плодом свободного вдохновения и дружных (хотя и не условленных)

* Вот почему Белинский вел беспощадную борьбу с «простонародностью», смысл которой видел в опошлении и искажении стремления к изучению и изображению народного быта. По образному его выражению, «рыцари площадной народности» тщательно прятали свой фрак под смурый кафтан и, поглаживая накладную бороду, копировали язык лавочных сидельцев. Они усматривали приметы народности «в лычной обуви, сермяжной одежде, бородах и плоских поговорках»; они негодовали, когда «при них говорили с неуважением о курной и грязной избе, о редьке и квасе, даже о сивухе»; они призывали «учиться у черни» и указывали как на «образец нравственности» на деревенских старост и богомольных старух (V, 299, 305; VIII, 566; X, 23).

На первый взгляд эта «лапотно-сермяжная» точка зрения была настолько одиозной, что как будто бы и не заслуживала серьезных возражений. Но за ней прятались воинствующее ретроградство и мракобесие, она оправдывала крепостническую действительность и смыкалась с концепцией официальной народности. На нее опиралась реакционная критика, противопоставлявшая «чисто русские» произведения Сергея Глинки или Мышицкого, Веселого или Скобелева лишенным этой «подлинной» русской народности произведениям Пушкина. Поэтому Белинский использовал каждую возможность, чтобы дать уничтожающую оценку драмам и повестям, в которых прославлялась «любовь к соленым огурцам и кислой капусте» и доказывалось благотворное влияние «косоворотной рубахи на добродетель» (VII, 438; VIII, 56, 249), указывая на оскорбительность и вредность для народа экзотизации темных сторон его быта.

усилий людей, созданных для искусства, дышащих для одного его и уничтожающихся вне его» (I, 24). Державин, Крылов, Грибоедов, Пушкин — вот те писатели, которые достойны этого высокого титула. Годом позже он поставил в этот ряд также и имя Гоголя.

Что касается критериев народности как эстетического достоинства, то Белинский с самого начала выступил как мыслитель, вырабатывающий собственную эстетическую систему. Имени народных, разъяснял он, заслуживают художники, воспроизводящие стремления и чувства народа, «жизнию которого они живут и духом которого дышат», выражающие «его внутреннюю жизнь до сокровеннейших глубин и биений». А для того чтобы достичь этого качества, писатели должны уловить и воспроизвести «идею русской жизни». Следовательно, непременным условием оказывается здесь *«верность изображения картин русской жизни»* (I, 24, 94). Так возникло ранее никем не высказывавшееся представление, ставящее народность художника в связь с принципом художественного воспроизведения действительности.

Вслед за тем, корректируя самого себя, Белинский сказал, что считает представление это «почти правильным», но все-таки не вполне точным, и дополнил его мыслью о том, что художнику недостаточно быть верным действительности: он должен «симпатизировать» своему отечеству, быть «участником его жизни, поверенным его тайн» — настолько, что стоит только попристальнее вглядеться в его произведение, чтобы «в мыслях и чувствах самого автора увидеть все элементы народности, чтобы признать, что только русский поэт, и притом в известный момент русской жизни, мог так мыслить и чувствовать и так выражать свои мысли и чувства!» (II, 25).

В статьях 40-х годов Белинский измеряет значимость творчества писателя тем, в какой мере стал он *выразителем народного сознания.* В статье о поэзии Лермонтова Белинский говорит, что на сердце великого поэта «тяжело лежат судьбы родины», а в нем самом читатель открывает «брата своего по человечеству». Именно «по этому признаку мы узнаем в нем поэта русского, *народного*, в высшем и благороднейшем значечии этого слова» (IV, 488, 521).

Подход Белинского к установлению народности русских писателей основан на принципе историзма: в каждом случае он принимает во внимание особенный характер связей их творчества с обществом и народом, особую функцию и ценностный смысл их произведений в условиях их современности.

Он разъяснял, что роман «Евгений Онегин» — в высшей степени народное произведение, хотя герои его принадлежат к привилегированному сословию: народное потому, что представляет собою своеобразную художественную энциклопедию русской жизни 1810-х — начала 1820-х годов и в нем нашло правдивое отобра-

жение бытие той части русского дворянства, в духовной жизни которой «выразился прогресс русского общества» этой поры, а вместе с тем здесь читатель находит критический анализ этого общества, «взятого в одном из интереснейших моментов его развития»; наконец, потому, что автора можно по праву назвать «представителем впервые пробудившегося *общественного самосознания*» (VII, 432, 447, 503. Курсив мой.— *П. С.*).

Иным представлялось Белинскому значение поэмы «Мертвые души». Для того чтобы осознать и оценить народность Гоголя «во всем пространстве этого слова», замечал он, нужно проследить, как проявляется она в его юморе и в высоком лиризме, в способе изображения жизни и в «пафосе всей поэмы». Произведение это, «беспощадно сдергивающее покров» с крепостнической действительности, дышит «страстною, нервистою, кровною любовию к плодовитому зерну русской жизни». Новое качество, новое содержание народности здесь — в раскрытии «невидимых основ» самодержавного строя и обнаружении «*противоречия общественных форм русской жизни с ее глубоким субстанциальным началом*» (VI, 217, 431. Курсив мой.— *П. С.*).

По мере углубления во внутреннее содержание проблемы Белинский пришел к заключению, что можно говорить, с одной стороны, об «объеме таланта» того или иного писателя, а с другой — об *«объеме самой народности»*. Конечно, вторая из этих характеристик не автономна: она зависит от силы творческого дара. Но не только этим определяется объем народности, а и духовной организацией личности художника и тем, какие стороны «субстанции народа» эта организация собою «обнимает» и выражает. В свете такого понимания Белинский сопоставляет творчество Пушкина и Кольцова и говорит, что оба они, вне сомнения, поэты народные, «однако ж расстояние между обоими поэтами так огромно, что как-то странно видеть их имена, поставленные рядом». Поэзию Кольцова можно уподобить «роднику, который поит деревню», поэзию Пушкина — Волге, «которая поит более, чем половину России» (VIII, 570—571).

И все-таки значение творчества Кольцова более велико, чем творчество многих весьма и весьма одаренных поэтов, потому что народный писатель «есть явление *действительное* в философском значении этого слова: если б даже поэтический талант его был не огромен, он всегда опирается на прочное основание — на натуру своего народа, и во внимании к нему выражается акт самосознания народа» (VIII, 570—571). Оценивая неповторимый вклад Кольцова в сокровищницу народной литературы, Белинский высказал принципиально важное положение, согласно которому помимо объема дарования и объема народности нужно учитывать еще и *внутреннее содержание народности*, которым в каждом

случае определяется ее особое качество. В этом отношении особенность поэзии Кольцова состоит в том, что он был сыном народа, русским человеком «в таком смысле, в каком и сам Пушкин не был и не мог быть русским человеком по причине резкого разрыва... между образованными классами русского общества и массою народа». Кольцов «создал свой особенный, только одному ему довлевший мир», потому что вырос и воспитался в атмосфере крестьянского быта и полюбил «русскую природу и все хорошее и прекрасное, что, как зародыш, как возможность, живет в натуре русского селянина»; он не через изучение, а на собственном опыте познал жизнь крестьянства, «его быт, его нужны, горе и радость, прозу и поэзию его жизни». И если его радовала рожь, шумящая спелым колосом, то это была «любовь крестьянина, который смотрит на свое поле, орошенное его собственным пóтом» (IX, 532—533).

С точки зрения приобретений, относящихся к качественно новым сторонам субстанции народности русской литературы, весьма значительными и знаменательными Белинский считал произведения писателей, принадлежавших к натуральной школе. Здесь речь шла о новом предмете художественного освоения — об изучении и изображении характера, быта и нравов «простого народа», а вместе с тем и об отношении к этому новому человеческому содержанию.

Натуральная школа «не обнаружила никакого сочувствия к народу»; изображая мрачные, безотрадные стороны его жизни, она «клевещет на него, как и на общество»,— писал Ю. Самарин (*181*, 206). Участники этого литературного движения, утверждал Шевырев, возбуждают «отвращение к народу», представляя его «бесчеловечным, грубым и диким»; они отнимают у народа «понятие о вере и человеческие чувства» (*226*, 52; *227*, 186). Особенное негодование возбудили в лагере «Москвитянина» повести Герцена («Сорока-воровка», «Доктор Крупов») и стихотворения Некрасова. В его «Тройке» они увидели оскорбительное для крестьянской девушки предположение о развратности ее воображения; содержание стихотворения «Еду ли ночью» считали «грубым и непристойным» и фарисейски недоумевали: «Неужели это могло когда-нибудь случиться?» (*36*, 193, 199).

Отметая подобные наветы, Белинский замечал, что негодование квазидрузей «простого народа» вызвано тем, что, вместо того чтобы отвлекать читателей от тягостей и страданий простого люда, припудривать действительность и одевать мужиков в костюмы театральных пейзан, писатели натуральной школы показывают жизнь «с поразительною верностию и истиною». Истина эта страшна для тех, кто видит в крепостном праве основу собственного благополучия, но не страшна и не оскорбительна для народа (X, 294,

296—298). Более того (и именно этого не желают признавать враги натуральной школы); писатели, разделяющие творческие принципы этой школы, сделали героями своих произведений мужиков и относятся к ним с искренней симпатией и участием. В «Записках охотника» Тургенев «зашел к народу с такой стороны, с какой до него к нему никто еще не заходил». Лучшим из его рассказов Белинский считал «Хоря и Калиныча», в котором автор, изображая своих героев, «умеет заставить читателей полюбить их от всей души». Калиныч — «полный тип русского мужика: это поэтическая натура в простом народе» (X, 346). Белинский высоко оценил также повесть Григоровича «Деревня» (которого Ю. Самарин упрекал в «злостном представлении крестьянских нравов») и подчеркнул, что даже в «неудавшейся попытке автора повести показать глубокую натуру в загнанном лице его героини видна его симпатия и любовь к простому народу» (X, 260).

Но наиболее характерное явление среди многих, свидетельствовавших о движении категории народности в литературе и эстетике 40-х годов, увидел Белинский в повестях и рассказах В. Даля. Проблемный и полемический смысл оценок Белинского усиливался в данном случае еще и тем обстоятельством, что Даль, хотя непосредственно не принадлежал к кругу писателей, группировавшихся вокруг «Отечественных записок» и «Современника», и иногда печатался в «Москвитянине», но по способу художественного мышления являлся ярким представителем натуральной школы. Вот почему в своем «Ответе «Москвитянину», отводя от натуральной школы упреки в незнании народной жизни и нелюбви к простому народу, Белинский нашел нужным «сослаться в особенности» на творчество Даля: «Читая его ловкие, резкие, теплые типические очерки русского простонародья,— замечал он,— многому от души смеешься, о многом от души жалеешь, но всегда любишь в них простой наш народ, потому что всегда получаешь о нем самое выгодное для него понятие». Даль «любит простого русского человека, на обиходном языке нашем называемого *крестьянином* и *мужиком*», а это значит, что он любит Россию «в корню, в самом стержне, основании ее». И любовь эта не книжная, а «деятельная, практическая»: он не только проник в «натуру мужика», но и «умеет мыслить его головою, видеть его глазами, говорить его языком. Он знает его добрые и его дурные свойства, знает горе и радость его жизни, знает болезни и лекарства его быта...» (X, 80, 260).

В размышлениях Белинского о новых качествах народности, выявляющихся по мере становления в русской литературе направления критического реализма, уже содержались наблюдения и тезисы, подготавливавшие концепции Чернышевского и Добролюбова. В том числе Белинский уже остановил свое внимание на том

аспекте проблемы, который по мере ее движения все более будет приобретать, помимо собственно эстетического, смысл и звучание социально-политического характера: он показал, что проблема народности предполагает рассмотрение *не только отношения искусства к народу, но и народа к искусству.*

Для кого творит художник? Кто является для него желанным читателем, зрителем, слушателем? Кому принадлежит право окончательной оценки его созданий? Возможно ли считать народным художника, творчество которого недоступно народу? Вопросы эти не могли не волновать и теоретиков и самих художников, поскольку без ответа на них невозможно уяснение смысла художественной деятельности и судеб искусства. И, как и всегда, когда эстетика касалась насущно важных для современности вопросов, были выдвинуты концепции полярно противоположные, выявлявшие наличие двух культур внутри национальной культуры.

Одну из них — элитарно-аристократическую — наиболее определенно сформулировал «министр погашения просвещения» С. Уваров. Некогда у греков, писал он, искусство было «существенно-демократическое», а это значит, что оно не было «благородным отдохновением нескольких избранных, но всегда составляло пищу и высшую потребность бесчисленного большинства». В те времена поэты «чувствовали себя одинокими и бедными перед лицом этой толпы, распростертой у их ног». Новейшее имеет другую природу: это искусство «вполне аристократическое, с языком, незнакомым толпе, с метафизическими своими теориями, с кабинетною отделкою и рукоплесканиями гостиных» (*207*, 6—7).

Противоположную концепцию — демократическую — провозгласил и обосновал Белинский.

В первых же статьях он заявил, что право назвать художника великим принадлежит не ученым педантам и не окололитературной черни — «это еще не народ»,— но «массе народа» (I, 343—344). Противополагая свое «плебейское мнение» позиции Шевырева, который хотел бы «из литературы устроить бальную залу», молодой Белинский спрашивал: «...разве литература — гостиная, разве она не цвет целой цивилизации народа, не результат исторического развития всей его жизни?» (II, 167, 169). По мере того как крепли революционно-демократические убеждения Белинского, он все более утверждался в мысли, что под литературой «должно разуметь сознание народа» и потому она «необходимо должна быть его *общим достоянием*, чем-то таким, что до всех равно касается, всех равно интересует, всем равно доступно» (V, 626). Он полагал, что для художника нет большей заслуги, более высокой чести, нежели заслужить признание и любовь народную. «Из всех родов славы,— писал он,— самая лестная, самая великая, самая неподкупная слава народная» (VIII, 587). Но именно поэтому он

все чаще высказывал сомнение в том, что даже наиболее значительные художники его времени могут по праву и без оговорок носить имя народных.

С точки зрения представлений и критериев, которым должно отвечать творчество народного писателя, не было более великого явления, чем творчество Пушкина. И все-таки, находил нужным заметить Белинский, несмотря на то, что «общий голос» уже нарек Пушкина народным поэтом, это мнение можно считать «только вполовину верным». Разъясняя смысл этого как будто бы парадоксального утверждения, он писал: «*Народный* поэт — тот, которого весь народ знает... *национальный* поэт — тот, которого знают все сколько-нибудь образованные классы... Наш народ не знает ни одного своего поэта... Следовательно, с этой стороны, смешно было бы и говорить об эпитете «народный» в применении к Пушкину или к какому бы то ни было поэту русскому» (VII, 332—333). Даже Крылов, басни которого не могут не быть понятны каждому русскому человеку, все-таки является лишь «кандидатом на никем еще не занятое на Руси место народного поэта». Он станет народным поэтом в полном смысле слова и без всяких оговорок только тогда, «когда русский народ весь сделается грамотным народом» (VIII, 114).

Согласно представлениям революционного демократа, противоречие, в силу которого меньшей, привилегированной части нации принадлежат блага цивилизации и ценности профессионального искусства, в то время как бо́льшая ее часть, составляющая ее субстанциальное ядро, лишена их, должно быть устранено путем коренной перестройки общественных отношений. Белинский был убежден, что этот благотворный для народа и искусства переворот неизбежно совершится. Поэтому он не уставал повторять: «...уже недалеко то время, когда имя его... (Лермонтова. — *П. С.*) сделается народным именем...» (IV, 547); «...придет время, когда потомство воздвигнет ему (Пушкину. — *П. С.*) вековечный памятник...» (VII, 579); «И придет время, когда песни Кольцова пройдут в народ...» (IX, 538).

Размышления о том, что творчество художников, обладающих всеми достоинствами народности, достигнет своего полного значения лишь тогда, когда станет достоянием самого народа, рождали второй аспект того же вопроса: способны ли будут миллионы людей адекватно воспринимать и по достоинству ценить произведения искусства?

Для Белинского не подлежало сомнению, что способность эта не является «принадлежностью касты», потому что художественность как явление и качество «доступна для людей всех сословий, всех состояний, если у них есть ум и чувство» (II, 172). Этим утверждением исключается мысль о сословной предопределенности

(предрасположенности, предызбранности или, напротив, прирожденной недостаточности, ограниченности) в отношении способностей по достоинству ценить явления художественной культуры и наслаждаться ими. Белинский считал необходимым установить сущностное различие между *толпою* и *народом*. Толпа — это случайная и духовно аморфная масса, везде одинаково безликая и пошлая: «в салонах и на площадях, и в кабаках». Народ — это ядро и основа нации, ее «живая, олицетворенная субстанция». Эта субстанция находит свое «определение» в сознании и деятельности прогрессивно мыслящих «образованных людей», которые, как и сам народ, «достойны всякого уважения» (XI, 325). Поэтому, когда он писал, что «истинно художественное недоступно массе и толпе», то, согласно собственному его разъяснению, имел в виду *не народ*, а ту читающую *толпу*, которая увидела в «Борисе Годунове» и «Евгении Онегине» признак падения таланта Пушкина (IV, 35—36).

Один из постоянных тезисов Белинского — в утверждении природного равноправия всех «сынов человеческих». «Конечно,— замечал он,— самый пустой светский человек несравненно выше мужика, но в каком отношении? Только в светском образовании, и это нисколько не помешает иному мужику быть выше его, например, со стороны ума, чувства, характера» (X, 301). Что касается русского народа в целом, то Белинский не однажды говорил о том, что ему присущи не только ум и «обыкновенные способности», но и способности «высшие», в том числе — «глубокое эстетическое чувство» (III, 221).

На протяжении всей своей деятельности Белинский внимательно следил за немногими и скупыми, но драгоценными для него фактами, свидетельствовавшими об эстетической одаренности «простого народа» и о предстоящем возможном его развитии. Одним из источников такого рода наблюдений был для него театр, благодаря которому «получают народность» явления профессионального искусства, поскольку они становятся доступными даже и для тех, «которые вовсе не знают грамоте» (X, 249). Наблюдая социальный состав зрителей Московского театра в дни, когда давали «Гамлета» с Мочаловым в заглавной роли, Белинский отмечал как знаменательную черту, что публика съезжалась не только в каретах, но и на «смиренных *ваньках*», а помимо того к театру «приливали толпы пешеходов», и среди этой разносоставной массы можно было встретить и «дюжего работника» и «мастерового».

Радуясь тому, что зрители, купившие билет в раек «за свой трудовой, кровный гривенник», увидят Мочалова и будут наслаждаться игрой этого замечательного актера, Белинский опровергал «аристократическую» точку зрения и, в частности, отвечал на выступления Шевырева, который сетовал, что в театре встречаются

вместе высшие и низшие сословия, и предлагал образовать два зрелищных филиала: один для «русских тори», другой — для плебеев (*224*, 209—210). Он выражал удовлетворенность тем, что и расположившиеся в партере и примостившиеся на галерке «будут видеть *одно* и всякий по-своему насладится этим *одним*». Это доказывает, что эстетическое чувство присуще самой «субстанции народа», а не одной только «маленькой частичке его». Мочалов тоже сознавал это: вызванный к рампе публикой, он предстал перед нею «торжествующий, с сияющим лицом... эта минута была для него высока и священна... он видел, что эта толпа понимает его и сочувствует ему — высшая награда, какая только может быть для истинного художника! ..» (II, 334, 383, 392).

Другое симптоматическое явление, свидетельствовавшее о светлом разуме народа и о переменах, совершающихся в его сознании, Белинский увидел во все более явственной тяге простых русских людей к книге, к чтению. Народ, говорил он, не переменил своей сермяжной одежды, но меняется внутренне: «*грамотка* заняла у него место в числе не только высокоуважаемых, но и страстно желаемых им предметов» (VIII, 258). Конечно, Белинский мог говорить лишь о «тяге к грамотке», так как число умевших читать среди «простого народа» было еще ничтожно, но для него важно было само стремление, как залог возможного развития.

Подлинный демократизм, бережное отношение к росткам нового в сознании народа, страстная защита его интересов превращали статьи и рецензии Белинского в документы большого общественного значения. Провозглашая как принцип и как требование, что литература должна поддерживаться «не вниманием только небольшого круга посвященных, составляющих род тайного общества, или избранных любителей, но вниманием всего народа...» (V, 625), он всей своей деятельностью стремился приблизить время, когда художественные произведения станут достоянием миллионов людей, а право признать художника народным будет принадлежать самому народу.

Проблема народности образует теоретический узел, в котором сходятся многие аспекты эстетической мысли. Один из них — диалектическая взаимосвязанность категорий *национального, народного и общечеловеческого.*

Согласно представлениям Белинского, возникновение наций и становление национальных культур начинается с «разъединения», которое является лишь «первым моментом в процессе единства». История культуры показывает, что «только отдельно развившиеся элементы могли развиться вполне, и только вполне развившиеся элементы могли сознать свое родство» (VII, 44—45).

У каждого народа есть своя особая характерность, неповторимое лицо и собственный гений, и «только живя самобытною жиз-

нию, может каждый народ принесть свою долю в общую сокровищницу» (I, 35—36). Самобытность художественной культуры каждого народа проистекает из особенностей его психологии, характера, обычаев и форм его жизни, наконец, из своеобразия творческого его сознания. Создавая свою неповторимую культуру, каждый народ участвует в прогрессе всего человечества. Общечеловеческое не есть «некий логический абстракт»: оно не может возникнуть само по себе и само из себя, вне конкретной исторической почвы (X, 29).

Следовательно, общечеловеческое можно определить как лучшее в национальном, как такое содержание и такие формы, которые, будучи неповторимо своеобразными, в то же время являются говорящими для других народов. Белинский высказывал это положение много раз, подтверждая его ссылками на образы, созданные Эсхилом, Шекспиром, Сервантесом (I, 385; II, 173; VI, 35). Причина неистощающегося интереса к таким вечным образам скрыта не в том, что они изображают некое абстрактное, космополитическое человечество (такого человечества не существует), но в том, что они «во всей полноте и во всей силе» схватывают и передают самое истинное, самое существенное, самое «характеристическое», что составляло конкретное содержание конкретной исторической эпохи в жизни конкретного народа (VII, 214).

Из диалектической взаимосвязанности национального и общечеловеческого с необходимостью проистекает также, что самобытность, будучи непременным условием развития культуры каждого народа, не должна переходить в национальную односторонность и замкнутость: «...только та литература есть истинно народная, которая, в то же время, есть общечеловеческая; и только та литература есть истинно человеческая, которая в то же время есть и народная». Чувство национальной исключительности, враждебность к другим народам и их культуре — следствия духовной неразвитости, ограниченности; более того, народ, «не сознающий себя живым членом в семействе человечества, есть не нация, но племя...» (V, 305—306). Последнее высказывание имело конкретный полемический адрес. Оно направлено против идеологов официальной народности, которые извращали идеи патриотизма и национальной самобытности в охранительных целях. Понятия «европейская мысль», «европейское влияние» они связывали с понятиями *революционного свободомыслия*, опасного *политического влияния*: человек, приобщившийся к европейской культуре, заимствует «пагубные мудрования», начинает отчуждаться от отечественного «духа», нравов и законов, у него возникает желание изменить их, а вслед за этим он «размышляет только о том, как бы успешнее и счастливее произвести желаемую перемену» (*79*, 8, 15).

Националистический патриотизм принимал в 40-е годы раз-

личные оттенки, но С. Бурачек и С. Шевырев, Ю. Самарин и С. Глинка сходились в проповеди превосходства «юной и цветущей» самодержавной России над «дряхлой и гниющей» Европой. Поэтому Белинский считал несущественными частные различия и оттенки между проповедниками «мусульманского фанатизма», объединявшимися в нападках на прогрессивную русскую литературу, будто бы подчинившуюся гибельному влиянию «лукавого и буйством разума омраченного Запада». Он квалифицировал подобные выступления как «хулу на науку, на искусство, на все живое, человеческое, на самый прогресс человечества» (V, 225; VI, 19—21).

Реакционным идеям национальной замкнутости, исключительности и нетерпимости он противопоставил идею равноправия и братского единения народов, основанного на общности их коренных интересов и революционных устремлений. Только «до периода своей возмужалости» один народ «с ненавистью и презрением смотрит на все другие народы», говорил он. Исторический прогресс и прогресс общественного сознания (Белинский имел в виду распространение социалистических учений) приводят к тому, что каждый народ начинает сознавать свое родство с другими народами и видеть в них «не опасных врагов, а друзей, равно нуждающихся друг в друге и равно полезных друг другу» (VII, 44—45). Каждая демократическая национальная культура обладает своей неповторимой ценностью, и, подобно тому как каждый отдельный человек не может заменить собою другого человека и нуждается в других людях, каждый народ «нуждается в соприкосновении с другими народами»; распространение идей демократического интернационализма уже привело к тому, что народы «дружественно и братски начинают делиться духовными дарами своего национального исторического развития» (V, 630, 657).

Белинскому приходилось вести борьбу не только против фанатиков-националистов, которые всеми силами *«натягивались* ненавидеть все европейское», но и против «пустоголовых европейцев», которые относились ко всему русскому «с презрительным равнодушием или с оскорбительною недоверчивостию» (IX, 437). Первые отвергали общечеловеческое во имя ложно понимаемого национального, вторые отвергали национальное во имя ложно понимаемого общечеловеческого. Поэтому в первом случае пафос выступлений Белинского заключался в провозглашении истинной любви к родине — любви, не порочащей достоинства других народов, не отвергающей подлинных ценностей в других национальных культурах, во втором случае — в мысли, что, отказываясь от родины, от народа, от национальной культуры, человек теряет внутренний духовный центр, нравственный стержень и потому самоуничтожается.

Космополитизм как чувство, говорил он, есть нечто искусственное, «головное» и, следовательно, ложное; что же касается так называемого космополитического искусства, то его вообще «никогда и нигде не существовало» (X, 94, 198). Художник не может возникнуть и не может творить вне национальной почвы. Только бездарность характеризуется той «безличною общностью, для которой не существует ни пространства, ни времени, ни нации»; подлинное же дарование всегда несет в себе национальную определенность, проявляющуюся и в неповторимости впечатлений бытия, и в особом способе видеть мир, и в своеобразии поэтических средств. В этом смысле «чем выше произведение в художественном отношении — тем оно и национальнее» (V, 317—318).

Принципиально важное значение с точки зрения теоретических подходов к проблеме национального и общечеловеческого имела полемика Белинского с В. Майковым, которой мы уже касались отчасти в главе о художественном даровании.

Точка зрения Майкова не может быть охарактеризована однозначно. Он утверждал, что стремится подняться «выше обеих крайностей — славянофильства и европеизма» — и обосновать концепцию, которая «не имеет ничего общего» ни с «ложным патриотизмом», ни с «ложным космополитизмом» (*103*, 61). Действительно, его позицию нельзя объединять с позицией «пустоголовых европейцев». Мы не находим в его статьях ни противопоставления европейского русскому, ни недоверия к возможному успешному развитию отечественной культуры; его концепция вообще исключала какое-либо противопоставление одной национальной культуры другой. Нельзя не учитывать также, что Майков решительно поддерживал Белинского в критике славянофилов и всех тех «слепых поборников национального застоя», которые «из нелюбви к подвижности» нападали «на то, что составляет истинный прогресс общества на пути человечности». Однако Майков, в отличие от Белинского, исходил не из идей революционного демократизма и интернационализма, а из идей «радикального либерализма» и «разумного космополитизма» (*103*, 61). Исходной философской посылкой его представлений о сущности национального и общечеловеческого был метафизический антропологизм. Это предопределило противоречивость основных положений, на которых строилась его концепция.

Майков говорит, что в искусстве совершается отражение жизни «в формах действительной жизни», а потому художественная идея с необходимостью «должна выразиться в формах какой-нибудь национальности». В силу этого национальность «не служит препятствием к успехам человечества... Напротив того, она составляет одно из условий этого развития». В то же время мы встречаемся в статьях Майкова с квалификацией народного и на-

ционального как рутинного, препятствующего прогрессу человечности, развитию художественной культуры. Он исходит из представления о существовании исконного общечеловеческого архетипа, устойчивую определенность которого «не в силах истребить никакие внешние обстоятельства». Каждый национальный характер является, с этой точки зрения, осколком некоего глобального идеала, так что, если мы «соберем в один лик эти рассеянные по земному шару черты», мы «преклонимся перед своим первообразом» (*101*, 58, 59). Так оказывается, что «человечность находится в прямой противоположности с национальностью» (*103*, 58); следовательно, цивилизация народа тем выше, чем менее национальных особенностей она в себя заключает (*99*, 6—7). Поэтому тот «радикальный космополитизм», который, как казалось Майкову, должен был знаменовать решительную критику национального застоя, приобрел смысл «радикального отрицания народных особенностей как источника человеческих совершенств» (*103*, 61).

Чтобы оставить в своей концепции место для фактора, делающего возможным развитие художественной культуры, Майков дополнил ее «законом двойственности народных физиономий». Согласно этому закону, большинство народа автоматически подчиняется «влияниям климата, местности, племени и судьбы» и является носителем всякого рода косности и ограниченности, выполняя функцию тормоза социальной и художественной мысли. Роль возбудителя и двигателя прогресса в общественной жизни, в науке и искусстве принадлежит меньшинству народа, которое, будучи носителем общечеловеческого начала, свободно от национальной определенности и в силу этого «впадает в крайность отрицания» национальных особенностей вообще. Из «*диаметральной противоположности*» между меньшинством и большинством народа следует, что гений, будучи носителем свойств и хранителем «чистоты общечеловеческого типа», не может быть назван представителем характера и сознания народа. Художнику претит и вредит национальная определенность до такой степени, что в том случае, если он «выражает своею личностью все особенности своей нации», он оказывается полностью лишенным «средств быть сильным художником» (*103*, 44, 62).

Поскольку эта концепция объективно оправдывала теорию элитарного развития культуры (сам Майков такого вывода не сделал), Белинский подверг ее резкой критике. Он не менее, чем Майков, был далек от идеализации характера патриархального крестьянства его времени, составлявшего основную массу народа; он саркастически издевался над «близорукими восхвалителями и льстецами», которые навыдумывали в народе «множество похвальных качеств или не бывалых в нем, или составляющих еще его темную сторону» (X, 70). Но при этом он не смешивал истори-

чески и социально обусловленных слабых сторон — которые «отнюдь еще не составляют народности» — с субстанциональными свойствами народа (X, 26). Подлинно глубокая (а потому и требовательная) любовь революционного демократа к народу (малой песчинкой в массе которого он себя сознавал) была сопряжена с убежденностью в неисчерпаемости таящихся в нем творческих сил. «Народ (взятый как масса), духовная субстанция жизни которого не в состоянии порождать из себя великих поэтов, не стоит названия народа или нации»,— говорил он (VII, 345).

Для Белинского являлось несомненным, что интеллектуальные и нравственные отличия «образованных людей» от «простого народа» обусловлены внешними и преходящими обстоятельствами и ни в коей мере не доказывают сословной предопределенности разума и творческой одаренности. «Если из образованных классов общества выходит больше замечательных людей,— разъяснял он,— это потому, что тут больше средств к развитию, а совсем не потому, чтобы природа была для людей низших классов скупее в раздаче даров своих» (X, 301). Фигурой символической, указывающей на задавленные творческие возможности и силы народа, был для Белинского Ломоносов: этот гениальный ученый, мыслитель и поэт «родился мужиком и мог бы и умереть мужиком», если бы обстоятельства не позволили ему показать, «что́ иногда кроется в глубине мужицкой натуры». Иронизируя над высокомерием выскочек, он писал: «Если мужик не учен, не образован — это не его вина... Образованность — дело хорошее... но бога ради не чваньтесь ею так перед мужиком: почему знать, что при ваших внешних средствах к образованию он далеко бы оставил вас за собою» (X, 81).

Майков именовал свою концепцию разумным космополитизмом — Белинский назвал ее *фантастическим космополитизмом.* Показывая несостоятельность его построений, он разъяснял, что разделить неделимую личность народа на прогрессивное меньшинство и косное большинство и утверждать, что все подлинно одаренные люди стоят вне своей национальности и борются с ней,— означает впасть в «книжный дуализм». В действительности все человеческое проявляется в каждом индивиде «не иначе как, во-первых, на основании его собственной личности... а во-вторых, на основании его национальности». При этом каждый человек в определенном отношении и в определенном смысле ограничен, потому что его личность есть «исключение других личностей», а кроме того, ни один человек, даже гениальный, «никогда не исчерпает самим собою не только всех сфер жизни, но даже и одной какой-нибудь ее стороны». Следовательно, «ни один человек не только не может заменить самим собою всех людей... но даже и ни одного человека... все и каждый необходимы всем и каждому».

На подобном диалектическом единстве нетождественного основывается и человеческое общество (X, 25—26, 29).

Согласно пониманию Белинского, *национальность* обеспечивает устойчивую «внутреннюю, непосредственную, органическую связь», объединяющую миллионы людей в единый организм и скрепляющую само общество. В истоках своих она представляет собой исконное этническое единство, поэтому в национальном складе характера, нравах и быте наличествуют некоторые несовершенные черты, являющиеся своего рода рудиментами, дошедшими от эпохи «естественной непосредственности», или вышедшие не из духа и крови нации, а из «неблагоприятного исторического развития» (V, 134—135) *. Если Майков видел в национальности только косное начало, то Белинский разъяснял, что определяющими здесь являются не неизбежные для каждой нации элементы ограниченности,

* Эти положения, исключительно важные в методологическом и идеологическом отношении, Белинский высказал в полемике с теоретиками из «Москвитянина» (А. Студитским, Ю. Самариным, М. Дмитриевым, А. Поповым). Согласно официозной доктрине русского национального характера, излагавшейся Шевыревым и разделяемой названными теоретиками и критиками, коренные стихии характера русских людей составляют «древнее чувство религиозное», «бесконечная преданность царю своему» и сознание своей самобытности (понимаемой как верность культурно-психологическому укладу, образовавшемуся еще во времена допетровской Руси) (*216*, 292—294). Ю. Самарин присовокупил к этой характеристике покорность русских людей своему социальному положению, способность сохранять «здравое сознание равновесия между субъективными требованиями и правами действительности» (*181*, 203).

Белинский показал измышленность и антиисторичность этой доктрины. Дух русского народа, писал он, «всегда был велик и могуч», но «враждебная судьба» лишила его «потребной ему сферы» для развертывания лучших его свойств: «рабство в понятиях... азиатизм в образе жизни, лень ума, невежество... все это было не наше родное, но привитое к нам татарами». По цензурным условиям он не мог назвать вторую, не менее существенную причину косности и отсталости патриархальной деревни, но читателям было ясно, что, указывая на «бессилие при силе» и «безмыслие при уме природном», он говорил о порождениях крепостничества. Подчеркивая, что все это — *наносные пороки*, следствие многовекового феодального гнета, бесправия, забитости, нищеты, революционный демократ указывал на лучшие «элементы русского духа», которые, пробиваясь сквозь все внешнее, насильно привитое, свидетельствовали о возможном развитии народа и светлом его будущем. Не смиренность и верноподданность, а «силу, борьбу, величие», способность «бодрого и мощного выхода» из глубокой грусти «в ощущение собственной силы», «размашистость в горе и радости», «отвагу и удаль», «ясность и пытливость ума» считал он «субстанциальными свойствами русского народа» (V, 126, 134—135, 138—139, 399, 558). Белинский показал также несостоятельность утверждения, что религиозность образует коренную душевную стихию русского человека: «...это по натуре своей глубоко атеистический народ... мистическая экзальтация вовсе не в его натуре; у него слишком много для этого здравого смысла, ясности и положительности в уме: и вот в этом-то, может быть, и заключается огромность исторических судеб его в будущем» (X, 215).

а ее демократическая жизнеспособная основа. По мере социального раскрепощения и духовного возмужания народа он постепенно освобождается от исторически обусловленной ограниченности, однако это не означает, что он теряет свою определенность и самобытность: напротив, все прогрессивное, все подлинно человеческое «приходит к народу не извне, а из него же самого, и всегда проявляется в нем национально» (X, 29). Поэтому прогресс человечности представляет собою не изживание национального, а развитие лучшего в национальном и его совершенствование; общечеловеческая культура возникает не в результате выцветания национальной самобытности, а в результате развертывания и расцвета взаимовлияния и взаимообогащения национально-самобытных культур.

ТЕОРИЯ РЕАЛИЗМА

Закономерности художественного развития
Генезис реализма

В 1831 году двадцатилетний студент Белинский напечатал первую свою рецензию и в ней уверенно выступил в защиту трагедии Пушкина «Борис Годунов», которая незадолго перед тем была опубликована в полном ее варианте. Это независимое мнение, противопоставленное «непристойной брани» одних критиков и неискреннему мнению других (I, 18), еще раз свидетельствует, что юность Белинского, будучи временем учения, отнюдь не была временем ученичества. Но примечательно и другое — его изначальная пореалистическая ценностная ориентация, которую нельзя объяснить одной лишь способностью к интуитивным предощущениям истины, одним лишь поразительно тонким и безошибочным художественным вкусом: она сформировалась под воздействием ранее возникших тенденций русской художественной и эстетической мысли *.

В работах ряда русских эстетиков и критиков первой четверти XIX века уже содержались положения, послужившие подготовлению теории реализма. Как о непременных принципах истинного искусства говорили они о «следовании естеству вещей» и «верности натуре» (*натура* понималась как *естество*, *природа*, *порядок всех вещей*) (*145*, 926, 930) и полагали, что высокая цель, к которой должен стремиться художник, есть *истина*: только она одна «существенна и необходима» (*41*, 230), поэтому творческие вымыслы должны быть «основаны на вероятии», следовательно —

* Мы имеем в виду именно эстетическую ценностную ориентацию. Вместе с тем поэтика его юношеской трагедии «Дмитрий Калинин» свидетельствует, что Белинский прошел ранее через фазу юношеского романтизма. Это сказалось на концепции отдельных характеров и на языке. Однако примечательным является, что автор трагедии уже в это время сознавал это свое увлечение как ограниченность. Резонирующий скептик Сурский сопровождает эмфатические монологи Калинина отрезвляющими замечаниями, снижающими романтический пафос. «Калинин. ...душа так полна чувств, что не в силах вместить их в себе; сердце так... Сурский (*прерывая его*). Ну, пошел врать! Теперь только и услышишь, что душа да сердце, энтузиазм да любовь!» Советуя Калинину оставить «высокопарные фразы», Сурский так объясняет романтический «пыл», с которым его друг рассуждает «о предметах обыкновенных»: «Ты живешь в очаровательном мире поэзии и смотришь на мир сквозь увеличительное стекло воображения... видишь в себе романического героя...» В другом месте пьесы он предлагает Дмитрию «запить поэтические восторги прозаическим чаем» (I, 422—423, 459).

«выходить из системы природы» (*119*, 13). Писателю в особенности «потребно глубокое познание человеческой природы», а это в свою очередь обязывает «живописать человека с бесчисленных сторон» и «смотреть на него как на человека просто и как человека-гражданина» (*111*, 219; *115*, 58).

С протореалистическими понятиями просветителей о законах творчества в свою очередь связаны такие специфические критерии художественности, как «естественность и точность» (*70*, 27), «истина, правильность и ясность» (*108*, 214), «безыскусственная простота» (*38*, 131) и «натуральность» (*155*, 109).

Непосредственное воздействие на формирование художественного идеала и ценностных установок молодого Белинского оказали статьи, трактаты и лекции Надеждина, утверждавшего, что «существенной характеристической потребностью» искусства XIX века является «потребность естественности и истины» (*123*, 164). Вопреки теоретикам, доказывающим «противоположность между природою и искусством», говорил он, мы убеждены, что художественная деятельность «в своем высочайшем значении есть не что иное, как воспроизводительница бытия» (*132*, 51—52). Глубокие и верные высказывания Надеждина о принципах реалистического воспроизведения жизни содержатся в его театральных рецензиях*. Будучи убежден, что драматургия «в силу эстетической своей организации» позволяет осуществить эти принципы во всей их полноте, а театральная сцена должна представлять собою своеобразную «раму жизни, повторяющей саму себя со всем очарованием идеальной естественности» (*133*, 31, 35), он боролся с предрассудками «старой школы» актерской игры, с ее искусственными условностями, манерностью, аффектацией, ложной патетикой и требовал «природы», «простоты», «естественности» в «языке чувств» — пластике, мимике, интонации**. В приложении к своему

* В свою очередь Надеждин был многим обязан русским эстетикам рационалистической школы первой четверти XIX века. Укажем в связи с этим на весьма содержательные статьи и рецензии театральных рецензентов и критиков в «Журнале драматическом» и «Драматическом альбоме», отвергавших натянутость и манерность «французской школы» актерской игры и призывавших «изображать натуру», «учиться у своего сердца», являть «естественность и благородную простоту», немногими средствами обнаруживать «внутреннюю силу». Особенно примечательна статья П. Плетнева «Драматическое искусство г-жи Семеновой», в которой он высказал представления и критерии, предвосхищавшие реалистическую концепцию *школы переживания* в актерской игре. Истинно творческое «созидание», говорится здесь, основано на «полном в себе вмещении всей души представляемого лица»; мастерство актера должно состоять поэтому в умении «отречься от самого себя» и всеми своими состояниями и действиями передать характер и внутреннюю жизнь героя (*158*, 221—224, 232).

** См., например: «Молва», 1831, № 25, с. 11; № 41, с. 233; № 43, с. 267; № 44, с. 282; № 48, с. 345 и т. д.

журналу («Молва») он поместил серию писем, подписанных псевдонимом *П. Щ.**. Посвященные критическому анализу игры П. А. Каратыгина, они содержат теоретическое обоснование реалистической школы сценического искусства, и в частности — требование, чтобы актеры были «представителями» характеров, наблюдаемых в действительности (*166*, № 45, 179).

Выступление *П. Щ.*, по собственному его выражению, «подняло бурю» в противоположном лагере (представленном Шевыревым, Мельгуновым и другими). Тогда Надеждин опубликовал «сводку различных мнений» и со своей стороны поддержал основной тезис *П. Щ.*, согласно которому искусство вообще, в том числе и сценическое искусство, «должно воспроизводить природу в ее истине» (*131*, 264).

Важнейшее явление в процессе становления реалистического направления русской литературы и предыстории теоретического его осмысления — художественные открытия Пушкина, которые, говоря словами Белинского, привели к «смерти старых литературных понятий» (VII, 101). Белинский постоянно обращался к размышлениям основоположника русского реализма о «новой системе искусства» и цитировал их как документы программного значения.

Все это объясняет, почему в конце 1834 года в первой же программной статье («Литературные мечтания») Белинский заявил: чем выше дарование художника, «тем глубже и обширнее обнимает он природу и тем с большим успехом представляет нам ее в ее высшей связи и жизни»; почему Байрону, который «постиг только одну сторону» жизненного бытия, он противопоставил здесь «великого Шекспира», каждая драма которого — «мир в миниатюре»; почему он писал о «чрезвычайной односторонности» таланта Марлинского и восхищался мастерством изображения человеческих характеров у Бальзака. В отечественной литературе ему виделись два истинных художника, подвинувших ее вперед своими новаторскими произведениями: Грибоедов (которого он называет «Шекспиром комедии») и Пушкин (вершинами творчества которого он считает «Бориса Годунова» и «Евгения Онегина») (I, 32, 73, 82—84).

Полгода спустя Белинский публикует свое «мнение об игре Каратыгина», продолжая начатое до него обоснование преимуществ школы переживания. «Где нет *истины*, *природы*, *естественности*,

* Попытки раскрыть этот псевдоним породили целую дискуссию. Исследователи предположительно говорили об авторстве С. Т. Аксакова, Белинского, самого Надеждина, наконец, о его соавторстве с Аксаковым (последнее предположение представляется нам наиболее убедительным). Исчерпывающе документировать какое-либо из этих мнений никому не удалось, но является несомненным внутреннее сродство позиций и высказываний *П. Щ.* и Надеждина.

там нет для меня очарования»,— говорит он и противопоставляет эффектам и позе Каратыгина (этого «Марлинского сценического искусства») «неизмеримо глубокое» артистическое чувство Мочалова и удивительное мастерство сценического перевоплощения, которым в совершенстве владеет М. С. Щепкин. В этой же статье высказывает он такое представление о мериле художественного совершенства, которое заставляет вспомнить об авторских отступлениях Пушкина в VIII главе «Евгения Онегина»: красоте, которая «опирается на новость, нечаянность, эффекты и нередко странность», *поражает насильно*, он противополагает красоту, которая не всем открывается сразу, но «неприметно вкрадывается в душу и овладевает ею», покоряя «естественностию и простотою» (I, 180, 182, 183, 187. Курсив мой.— *П. С.*).

Непосредственно вслед за тем Белинский пишет статью-трактат «О русской повести и повестях г. Гоголя» и развертывает в ней свою концепцию «реальной поэзии». Значение этой работы столь велико, что, будь она единственной, и тогда имя ее автора должно было бы занять почетное место в истории эстетики.

Начиная с этого времени Белинский неустанно работает над построением теории реализма, разрабатывая различные ее аспекты, углубляясь в ее внутреннюю проблематику, выверяя и уточняя системополагающие понятия.

В этой главе мы рассмотрим его представления о закономерностях художественного развития и генезисе «реальной поэзии».

Эстетики рационалистической школы придерживались *дихотомической* периодизации истории искусства (искусство «древнее» — искусство «новое»). Только у В. Фарфаровского встречаем мы высказанную в эскизной форме мысль, что в истории художественной культуры последовательно возникали и сменяли друг друга универсальные художественные стили, в которых выразилось мироотношение, свойственное человечеству на каждом из главных этапов духовного развития: «восточный», «греческий», «романский» (средневековый); затем (в XV—XVI веках) совершилась «благотворная революция», освободившая эстетическое сознание от «догматов веры» и положившая начало «новому стилю», ознаменованному торжеством «природы и рассудка» (*208*, 664—671) *.

Шеллингианцы в своих представлениях о процессе художественного развития исходили из *триадической* схемы: искусство древнего Востока — античное искусство — искусство романтическое (как последняя и высшая фаза художественного развития). Основываясь на таком представлении, некоторые из русских теоретиков романтизма утверждали, что именно ему принадлежит будущее,

* Можно предположить, что на представлениях Фарфаровского сказались идеи «Эстетики» Ф. Бутервека, в особенности положения главы “Besondere Modificationen des artistischen Styls” (*28*, S. 243—247).

потому что он «многообразен, всемирен, всеобъемлющ» (*162*, 372). Не сознавая, что ведут арьергардное сражение за направление, уже изживающее себя, они утверждали, что человечество живет и будет жить «в веке романтизма» (*18*, ч. 52, 404). Впрочем, Галичу и Веневитинову представлялось, что процесс художественного развития бесконечен и не завершается на романтической фазе.

Является примечательным также, что в 1827 году Шевырев, исходя из положения Ф. Аста, что «идеализм» романтического искусства с необходимостью должен развиться в «реализм» (*10*, 59—71), пришел к выводу, что в современной европейской литературе можно установить два «совершенно противоположные направления в своей сущности». Одно из них имеет своим источником «богатое разнообразие мира внешнего, все яркие и пестрые картины жизни с их интересными подробностями»; другое, «презирая всем внешним, черпает все сокровища мира внутреннего — души». Поэзия второго рода не терпит жизненных мелочей — «ее черты огромны, возвышенны, смелы... все живое, сущее является одним призраком», потому что она стремится к *идеальности* (*234*, 209; *222*, 57). Здесь как будто бы уже возникает представление о характерной тенденции, проявившейся в развитии литературы в начале XIX века,— о стремлении некоторых писателей «сблизить поэзию с глубиною жизни действительной» (*219*, 125). Однако, в отличие от Белинского (который вскоре изложит свою концепцию «реальной поэзии»), Шевырев считал первое из этих направлений лишенным подлинно значительного духовного содержания, а второе — истинно высоким и поэтичным; он был весьма далек от понимания природы реализма, открывающего значительное и поэтичное в самой жизни, поскольку видел смысл нового творческого движения в том, что оно «*переносит* поэзию в жизнь действительную», а саму поэзию определял как «живую картину *необыкновенной* человеческой жизни» (*215*, 413; *225*, 70. Курсив мой.— *П. С.*).

Двумя годами позже выступил И. Киреевский. Он отметил как характерную особенность современного «умственного развития» «уважение к действительности» (77, XXII). В литературе «результатом сего направления было стремление согласовать воображение с действительностью». В отличие от Шевырева он высказал убеждение, что «в этом стремлении к жизни действительной» есть «своя особенная поэзия», следовательно — «час для поэта жизни наступил» (*74*, 12, 15).

Третьим по времени выступил Надеждин. Он отчетливо сознавал актуальность проблемы: решение вопроса о перспективе художественного развития, подчеркивал он, «задача важная не только по своей теоретической занимательности, но и по тому существенному влиянию, которое решение ее необходимо должно иметь *на практическое развитие современной художественной деятельности*».

У самого Надеждина не было сомнений в том, что XIX век, «принадлежа к новой эпохе жизни, должен иметь новые потребности и виды, покориться *новому особому направлению*» научной, философской и эстетической мысли, отвечающему этим потребностям. В истории искусства он устанавливает *четыре главных периода*, в каждом из которых возникало «особенное, характеристическое направление изящной творческой деятельности»: первые три соответствуют шеллингианской триадической схеме, но при этом третье из них (романтическое) не замыкает цикла развития; более того, оно уже исчерпало себя и должно уступить место четвертому, «эстетическому направлению», более жизнеспособному и в творческом отношении более плодотворному. Отличительная особенность его — «нисхождение изящных искусств в сокровеннейшие изгибы бытия, в мельчайшие подробности жизни, соединенное с строгим соблюдением всех вещественных условий действительности» (*132*, 10, 42, 46, 53. Курсив мой.— *П. С.*). Осознание этой закономерности Надеждин считал своей немаловажной заслугой. Он напоминал, что в 1830 году в докторской своей диссертации «первый изложил сию мысль» и показал «историческую неоспоримость» возникновения нового художественного движения (*131а*, 458, 459).

Что касается сущности четвертого направления, то, полемизируя с Шевыревым, Надеждин отмечает, что «живопись действительности», ставшая целью современных художников, отнюдь «не подавляется ее мелкою дробностью»: ведь если, избрав предметом многообразную действительность, обращая внимание на все ее явления, большие и малые, необычные и обыденные, художники не довольствуются «материальной верностию изображений», а передают ее «значение, мысль, душу», то искусство отнюдь не теряет поэтичности, глубины и значительности. Напротив, оно приобретает качество, которое можно определить как «высочайшую поэтическую истинность» (*124*, 382; *133*, 30).

Следовательно, к тому времени, когда Белинский включился в обсуждение вопросов о закономерностях и перспективе художественного развития, построить концепцию, подвигающую эстетическую мысль, мог лишь теоретик, учитывающий уже накопленный ею опыт и вместе с тем ищущий пути к дальнейшему, более глубокому пониманию и разрешению проблемы.

Подготовительную работу к построению такой концепции Белинский начал в статье-трактате о русских повестях, большую часть которой занимают этюды по теории художественного творчества. В истории искусства, писал он здесь, отчетливо проявились два генеральных и противоположных друг другу *способа*, которыми оно «объемлет и воспроизводит явления жизни». Первый из них, *идеальный*, характеризуется тем, что художник «пересоздает жизнь по собственному идеалу». Подобное переосмысление и

преображение действительности в искусстве является естественным свойством художественного сознания целого народа (или отдельного человека), когда они переживают пору духовного «младенчества» и «юношества». На этих стадиях поэзия находится в «раздоре *с действительностию*», потому что сама жизнь его еще «враждует *с действительностию*»: «Истина жизни... ее высокая простота и естественность непонятна для его ума, не удовлетворительна для его чувства... Разоблаченная и обнаженная от своих ложных красок, жизнь представилась бы ему сухою, скучною, вялою и бедною прозою, как будто бы истина и действительность не совместны с поэзиею...» (I, 262).

Идеальным (в существе его) Белинский считает уже искусство греческого народа, который объяснял для себя явления физического и нравственного мира «влиянием высших, таинственных сил» и вследствие этого «все, входящее в круг обыкновенной жизни, все, объясняющееся простою причиною, почитал недостойным поэзии». Когда кончилось «младенчество древнего мира», когда «вера в богов и чудесное умерла», когда возникло представление о человеке как «существе индивидуальном», эта наивная, естественно идеальная поэзия сменилась *ложно идеальной*. Это были песни трубадуров и рыцарские романы, положившие начало европейскому романтизму. Параллельно возникло стремление к «обезьянскому передражниванию греков» (ложноклассическая литература).

Но еще ранее этого псевдоклассического направления стали пробиваться ростки *поэзии реальной*. Ее первыми представителями были Сервантес, который «убил своим несравненным Дон-Кихотом ложно идеальное направление», и Шекспир, который «навсегда помирил и сочетал ее (поэзию.— *П. С.*) с действительною жизнию». В начале XIX века явился еще один великий художник, в творчестве которого восторжествовали *принципы* реальной поэзии, — В. Скотт (I, 263—266).

Излагая эти принципы, Белинский пишет: «Ее отличительный характер состоит в верности действительности; она не пересоздает жизнь, но воспроизводит, воссоздает ее и, как выпуклое стекло, отражает в себе, под одною точкою зрения, разнообразные ее явления, выбирая из них те, которые нужны для составления полной, оживленной и единой картины... Мы требуем не идеала жизни, но самой жизни, как она есть. Дурна ли, хороша ли, но мы не хотим ее украшать, ибо думаем, что в поэтическом представлении она равно прекрасна в том и другом случае, и потому именно, что истинна...» С точки зрения современного философского и эстетического понимания мира и отношения к миру, «*высочайшая* поэзия состоит не в том, чтобы украшать его, но в том, чтобы *воспроизводить его в совершенной истине и верности*» (I, 267. Курсив мой.— *П. С.*).

Так возник вопрос: означает ли это, что в современной литературе невозможно более существование *идеальной поэзии*? Нет, не означает, говорит Белинский. Идеальная поэзия возможна и в XIX веке, но только «не в том смысле, как у древних». Ее почва не наивно-мифологическое сознание, а высоко развитая «мыслительность», стремление нового человека «допытаться тайны своего бытия». Форма ее проявления — *лиризм*, который дает себя знать не только в собственно лирических жанрах, но пронизывает роман и драму. У новейшей идеальной поэзии есть «своя логика, своя поэтическая истина, свои законы возможности и необходимости»: здесь поэт «как бы заранее условливается, договаривается с читателем, чтобы тот верил ему на слово и искал в его создании не жизни, а мысли». Таковы «Фауст» Гёте, «Манфред» Байрона, «Дзяды» Мицкевича, «Лалла-Рук» Томаса Мура.

Наряду с этим возможны точки соприкосновения, в которых сливаются идеальный и реальный элементы: это по большей части «юные, незрелые, но кипящие избытком силы произведения, которых предмет есть жизнь действительная, но в которых эта жизнь как бы *пересоздается и преображается* или вследствие какой-либо любимой, задушевной мысли, или одностороннего, хотя и могучего таланта, или, наконец, от избытка пылкости, *не дающей автору глубже и основательнее вникнуть в жизнь* и постичь ее так, как она есть, во всей ее истине». Наиболее представительны для такого варианта идеальной поэзии «Разбойники» Шиллера, в которых «нет истины жизни, но есть истина чувства, нет действительности, нет драмы, но есть бездна поэзии» (I, 267—269. Курсив мой.— *П. С.*).

В заключение Белинский обсуждает еще один вопрос. Вопрос этот ценностного характера: какому из двух видов поэзии отдать преимущество — идеальной или реальной? Ответ его диалектичен. Если за критерий ценности принять соответствие произведения «условиям творчества», предположенным для себя самими поэтами, то можно сказать, что (при достижении высокого художественного совершенства) «каждая из них равна другой». Однако существует и иной критерий: какая из них «более удовлетворяет господствующей потребности времени». При таком подходе Белинский решительно отдает первенство реальной поэзии: именно она «*есть по преимуществу поэзия нашего времени*» — во-первых, как «более понятная и доступная для всех и каждого», а во-вторых, как «более согласная с духом и потребностию нашего времени» (I, 270. Курсив мой.— *П. С.*).

Итак, согласно концепции, изначально построенной Белинским, романтизм, не будучи тождественным идеальной поэзии, мыслится как модификация этого универсального художественного способа отображения жизни. Если мы учтем к тому же, что несколько ранее

он уже провозгласил романтизму «вечную память» (I, 27), а теперь, в середине 1835 года, утверждает, что именно реальная поэзия по самой своей природе более всего отвечает требованиям времени и особенностям современного эстетического сознания, мы вновь убедимся, что в воззрениях на судьбы искусства (как и в ряде других вопросов) он весьма далек от точки зрения шеллингианцев и весьма близок к их оппоненту Надеждину.

В статьях, относящихся ко второму периоду идейно-философского развития Белинского, он исходит из триадической периодизации истории искусства, но существенно изменяет историко-концептуальный смысл триады. Гегелю развитие искусства представлялось «внутренним поступательным движением идеи», которая на каждой стадии художественного самопостижения обретает свой облик в особенных формах искусства. Первая из этих форм — *символическая* (искусство Древнего Востока и Египта), вторая — *классическая* (искусство античного мира), третья — *романтическая* (европейское искусство христианской эры, вплоть до современности). Белинский, разделяя всемирную историю искусства на три периода, первым из них считает *классический* (так как «на Востоке» еще не было образа, но был лишь «условный символ»), вторым — *романтический*, а третий, который является диалектическим «примирением крайностей» того и другого, предлагает называть, за неимением устоявшегося термина, просто *новейшим* (III, 423, 425, 428). При этом, в противоположность Гегелю, полагавшему, что романтическая фаза развития искусства не только длится в XIX веке, но и является последней, в которой совершается «выхождение искусства из себя», Белинский утверждает, что человечество только вступило в плодотворную фазу творческого развития: прошла пора юношеской мечтательности и наступил «мужественный возраст»; романтическое искусство «переносило землю на небо», а искусство XIX века «переносит небо на землю»; его можно назвать «*поэзией действительности*, поэзией жизни» (III, 433—434).

Эта новая генеральная схема художественного процесса позволяла Белинскому обосновывать преимущественную ценность и перспективность реализма, доказывать анахроничность и несостоятельность претензий последних приверженцев романтизма, объявлявших его «краеугольным камнем мира» и «началом всех начал» (IV, 31). Поэтому Белинский сохранил ее и в дальнейшем. Вместе с тем, обращаясь к национально-самобытному процессу развития русской литературы, он (уже на другом уровне, с другой степенью приближения) построил периодизацию, учитывающую становление и борьбу художественных направлений от начала XVIII до 40-х годов XIX века. В данном контексте направление мыслилось им как идейно-эстетическая общность творчества ряда писателей. В этом смысле он говорит о «псевдоклассицизме»

(V, 295), сентиментальном или «чувствительном» направлении (VII, 127—128), «романтическом направлении» (IX, 385), наконец, о направлении реалистическом (о соответствующих терминологических исканиях Белинского мы скажем ниже).

Согласно диалектическому взгляду, свойственному Белинскому, эти направления не только отрицают друг друга, но и усваивают художественные приобретения предшествующих — с той необходимостью, с какой «прошедшее заключается в настоящем» (VI, 91). Поскольку в этом процессе романтизм предшествовал реализму, подготовил для него почву, а затем, совершив цикл своего развития, «проиграл свое дело», но тем не менее все еще претендовал на господствующую роль, Белинский посвятил многие страницы своих статей разъяснению эстетической природы, исторического смысла и судеб этого движения.

Он полагал, что романтизм нельзя считать феноменом чисто художественного порядка: следует видеть, что его почва и сфера его проявления «в том, в чем источник искусства и поэзии,— в жизни... В теснейшем и существеннейшем своем значении романтизм есть не что иное, как внутренний мир души человека, сокровенная жизнь его сердца». При этом, согласно Белинскому, «в основе всякого романтизма непременно лежит *мистицизм*», так как «преобладающий элемент романтизма есть вечное и неопределенное стремление, не уничтожаемое никаким удовлетворением».

Поскольку каждый человек — «сын времени и воспитанник истории», то его «образ чувствования и мышления видоизменяется сообразно с общественностью и национальностью, к которым он принадлежит, с историческим состоянием его отечества и всего человеческого рода». В том числе изменяются характер, сущностный смысл и направленность романтической настроенности. Так, не покидая антропологического взгляда на генезис романтизма как феномена психологического порядка, Белинский оставляет место для конкретно-исторического подхода к пониманию романтизма как явления общественного и художественного сознания (VII, 145, 153. Курсив мой.— *П. С.*).

Первые проявления такого строя художественного мировосприятия и мироотношения он находит уже в античной мифологии, оговаривая, что «романтизм не был преобладающим элементом в жизни греков: он даже подчинялся у них другому, более преобладающему элементу — общественной и гражданской жизни», поскольку в свойственном эллинам восприятии мира господствовал «светлый и свободный разум». В отличие от античности средние века — *романтические по превосходству*. Теперь людьми «управлял не разум, а сердце и фантазия»; для них «безумие (Белинский имеет в виду католический мистицизм.— *П. С.*) стало высшей мудростию», и мир распался в их сознании «на презираемое *здесь* и

неопределенное, таинственное *там*». Результатом были «порывания без достижения, стремления без удовлетворения, надежды без свершения». В свою очередь средневековый романтизм должен был решительно измениться и принять новые формы, когда «свет просвещения» разогнал в Европе «мрак невежества». Восемнадцатый век — время бурного развития науки и революционных идей — «нанес ему удар страшный и решительный». Однако в начале XIX столетия он воскрес в Германии — «стране, которой умственную жизнь составляет теория, созерцание, мистицизм и фантазерство и которой действительную жизнь составляет пошлость бюргерства, гофратства и филистерства». Это была реакция на просветительский рационализм и буржуазную идеологию. В эстетике ее выразила «романтическая партия», которую возглавили братья Шлегель, Тик и Новалис. Затем это движение распространилось в других европейских странах. Во Франции соответствующая школа «состояла не из одних поэтов, но и мыслителей» и она «силилась воскресить» не только романтизм, но и католицизм. Ее главными действователями были Гюго и Ламартин: оба пытались реставрировать средневековый романтизм «наперекор современной действительности» (VII, 154—157, 164—166).

Такой в общих чертах предстает картина истории европейского романтического движения, обрисованная Белинским в начале 40-х годов. Интерпретируя его высказывания, мы должны учитывать свойственное ему особое смысловое наполнение термина «*романтизм*». Он усматривал в романтизме исконном (средневековом) «переведенный на язык поэзии пиетизм», следствие «экзальтации рыцарства», а в романтизме начала XIX века «попытку подновить старое, воскресить давно умершее». Немецкий романтизм, с его точки зрения, был «усилием остановить поток новых идей об обществе (то есть революционных идей.— *П. С.*) и успехи знания, основанного на чистом разуме» (то есть освобожденного от религии.— *П. С.*). Французский романтизм «был вызван сперва, как *противодействие идеям переворота* (буржуазной революции 1879—1893 годов.— *П. С.*), потом — как нравственная поддержка реставрации» (VIII, 444. Курсив мой.— *П. С.*). Поэтому, согласно представлениям Белинского, те направления в искусстве, которые носят активный гражданственный характер, именно в силу этого качества не могут быть признаны романтическими в устоявшемся смысле этого слова. Вот почему Шиллер, Байрон, В. Скотт рассматриваются им как *романтики, изнутри взрывающие систему романтического мироотношения.*

Со специфическим смысловым наполнением термина *романтизм* у Белинского связана также и другая особенность: его характеристики имеют не только типологический, но и резко выраженный оценочный смысл. Он пишет о средневековом романтизме

и при этом выступает против современных ему эпигонов романтического направления, равно как и против представителей романтико-утопической школы в истории и социологии. Он обрушивается на «идеальное направление» Шатобриана, который пытался подновить средневековый романтизм «ради текущей потребности», на Ламартина, пытающегося его «гальванически воскресить». «Это самая опасная и вредная школа,— предупреждает он,— потому что ничто так не портит молодых людей, как приторная чувствительность, надутая возвышенность и вообще фразерское направление. Такая поэзия делает людей призраками, закрывая от их глаз, туманом фразеологии, живую действительность» (II, 467; VIII, 443). Все это объясняет нам, почему слово «романтизм» приобрело в критических статьях Белинского 40-х годов смысл оценочно-негативный, почему он настаивал на том, что «все неточное, неопределенное, сбивчивое, неясное, бедное положительным смыслом, при богатстве кажущегося смысла,— все такое должно называться романтическим...» (VII, 400).

Впрочем, это не мешало ему видеть положительные результаты романтического движения в Европе: Белинский говорит, что оно помогло «разбить оковы псевдоклассицизма» и осознать, что эстетическая природа искусства не в *подражании*, а в *воспроизведении* действительности. Правда, сами романтики не достигли этого качества в собственных произведениях — они только подготовили возможность его достижения: в диалектическом процессе художественных исканий романтическая мечтательность явилась ответом на рационалистичность псевдоклассицизма, поэтому романтическое движение имело положительное значение «больше как реакция... нежели как истинная поэзия» (V, 296).

Заслуга романтиков состоит также в том, что их бунт против нормативизма помог эстетике и критике освободиться от «узкости литературных воззрений» на предмет искусства: «мир творчества расширился, и *человек*, без всяких отношений к его званию, получил в нем право гражданства». Романтики обратились к изучению естественной поэзии народа, открыли в народной речи «свежесть, энергию, живописность» и поняли, что в созданиях народного таланта есть своя жизнь и поэзия, а потому нужно собирать их «как живые факты истории языка, характера народа». Правда, и здесь они «застряли в поднятых ими вопросах», не сумев разрешить диалектично проблемы сравнительной художественной ценности произведений естественной поэзии и профессионального искусства (VIII, 250).

Обращаясь к характеристике русского романтизма, Белинский указывает на его особенность, проистекающую из своеобразия национального процесса художественного развития. Поскольку в России «не было своих средних веков» (в культурно-историческом

смысле), не было и почвы для возникновения мечтательно-мистического *средневекового* романтизма. Этот вид романтизма привил русской литературе Жуковский (на которого, однако, «не должно смотреть только как на превосходного переводчика», ибо он переводил успешно только то, что «гармонировало с внутреннею настроенностию его духа», и умел в чужом находить свое и чужое претворять в свое). В поэзии Жуковского Белинский увидел, так сказать, реанимацию и модификацию средневекового романтизма. Характерные ее признаки — «жалоба на несвершенные надежды, которым не было имени, грусть по утраченном счастии, которое бог знает в чем состояло; это — мир, чуждый всякой действительности, населенный тенями и призраками... это — унылое, медленно текущее, никогда не оканчивающееся настоящее, которое оплакивает прошедшее и не видит перед собою будущего...». Все это не имело прямой связи с русской действительностью, подчеркивает Белинский: «...ничего не чужда до такой степени поэзия Жуковского, как русских национальных элементов». Господствующими мотивами мечтательного романтизма потому и были «скорбь и страдание», что поэзия эта была «чужда всякого исторического созерцания, всякого чувства прогресса, всякого идеала высокой будущности человечества». Полагая, что в реальной действительности «все проходит и изменяет нам», лирический герой Жуковского утешает себя верой, что «неизменное впереди нас... Но неужели же из этого следует, чтоб мы *здесь* сидели сложа руки, ничего не делая, питаясь высокими мыслями и благородными чувствованиями? Это односторонность, нравственный аскетизм, крайность и заблуждение ультраромантизма... Каким образом человек может идти «к прекрасной, возвышенной цели», стоя на одном месте и беседуя с самим собою о лучшей жизни? ..» (VII, 166, 167, 179, 185, 187, 194).

Конечно, у русского романтизма тоже были свои заслуги: он «разметал деревянные барьеры» псевдоклассических предрассудков и ниспроверг «австралийские табу» нормативистской поэтики. Однако сами романтики, вновь оговаривается Белинский, ударились при этом в противоположную крайность, и это привело их к «дикости» и «неистовству». Поэтому их деятельность следует считать только «предуготовлением возможности» подлинного искусства: диалектика художественного прогресса проявилась здесь в том, что романтическое своеволие и злоупотребление поэтической свободой «послужило к утверждению истинной свободы творчества» (VI, 522—523). Когда романтики сделали свое дело, другие художники воспользовались его плодами «и пошли своею дорогою» (VIII, 249).

Было и еще одно приобретение, которым русское общество и русское искусство обязаны романтическому движению: Жуков-

ский «усвоивал» для русской литературы некоторые «плодотворные элементы» европейского романтического движения, многое сделал для расширения поэтического кругозора своих современников, для приобщения их к сокровищам общечеловеческой культуры, для обогащения арсенала поэтических средств и форм. И если в поэзии Пушкина «больше глубокого, разумного и определенного содержания, больше зрелости и мужественности мысли, чем в поэзии Жуковского,— это потому, что Пушкин имел своим предшественником Жуковского» (VII, 175, 182).

К концу 30-х годов романтическое движение окончательно себя изжило, и Белинский яростно и беспощадно обрушился на эпигонов, серийно производящих квазихудожественные поэмы и повести, в которых искреннее воодушевление заменилось «неистовой и глубокомысленной романтической фразеологией» (IX, 385). Он видит в их деятельности и продукции помеху на пути развития реальной поэзии. Чтобы нанести им последний, смертельный удар, он предлагает по справедливости именовать их представителями «романтического классицизма», указывая тем самым на внутреннее противоречие, таившееся в эстетических воззрениях романтиков. В свое время, напоминал он, Жуковский не смог понять и по достоинству оценить шекспировского «Гамлета». И в этом нет ничего удивительного: он и *не должен был понять* это великое произведение, потому что в таком случае он «отказался бы от самого себя». Причина в том, что романтизм, протестовавший против нормативистских предустановлений, правил и запретов, провозгласивший полную свободу творчества, сам был основан на узкой базе художественного мышления, поскольку понятия его теоретиков о природе искусства и его отношении к действительности, о творческих принципах и критериях художественности с самого начала были односторонними, а это обусловило непонимание эстетической ценности реалистических произведений. В свое время романтики издевались над «классиками», объявлявшими незаконным всякое явление литературы, не отвечавшее их нормативному кодексу. Прошло менее двух десятков лет — и теперь «лучше ли поступают в этом отношении господа романтики?». Разве не стали они в свою очередь нормативистами? Ведь Н. Полевой, «всегда преследовавший классицизм, как уголовное преступление, отступился от «Каменного гостя» Пушкина... потому только, что пришел в недоумение — что это такое...» (III, 430, 508).

Завершая свои размышления над судьбой романтического направления в целом, Белинский сказал: «Стать смешным — значит проиграть свое дело. Романтизм проиграл его всячески — и в литературе и в жизни... Что же было причиною его падения? Переворот в литературе, *новое направление, принятое ею*» (IX, 388. Курсив мой.— *П. С.*).

Размышления Белинского о генезисе, творческих принципах и возможностях этого нового направления сопровождались поисками терминологии, способной означить его эстетическую и общественную природу. В ранних статьях (1835—1836) он употребляет как тождественные определения «реальная поэзия», «поэзия жизни», «поэзия действительности», наконец, *реальное направление* (I, 267), но затем отказывается от терминологии, этимологически связанной со словом *реализм*. Можно предположить, что причиной явилось желание отдифференцировать собственно эстетическую терминологию от общефилософской (начиная с «Опыта философского словаря» А. Галича *реализм* означал материалистические учения и противополагался *идеализму* *). В конце 30-х годов соответствующим постоянным эквивалентом в языке Белинского становятся определения — *поэзия действительности, поэзия жизни* (III, 434). В начале 40-х годов он говорит об «искусстве полной действительности» и, наконец, в 1846—1847 годах начинает пользоваться для обозначения художественного реализма термином *натурализм* (X, 289, 302). Нет необходимости подробно говорить о том, что Белинский наполняет его смыслом, существенно отличным от того, который был придан ему позднее теоретиками французской натуралистической школы: если в произведении нет типических обобщений и нет идеала, предупреждал он, то, «как бы верно и тщательно ни было списано с натуры все, что в нем рассказывается, читатель не найдет тут никакой натуральности» (X, 303). Он разъясняет, что *натурализмом* следует называть «стремление к действительности, реальности, истине» (X, 315). Такое смысловое наполнение находилось в согласии с понятийным языком современной ему прогрессивной научной мысли (*72*, 215).

Белинский полагал, что «реальное направление» возникает в результате продолжительного процесса развития художественного сознания.

Для того чтобы утвердилась эта новая система художественного мышления, необходимо было прежде всего, чтобы жизнь как она есть, общество и человек как «существо самостоятельное, свободно действующее, индивидуальное» обрели эстетический инте-

* См.: Галич А. История философских систем. Ч. 2. Спб., 1819, с. 319, 333. С таким смысловым наполнением этого термина мы встречаемся у И. Давыдова (*58*, 64). Надеждин однажды использовал его как собственно эстетический, но лишь для того, чтобы охарактеризовать *безыдеальность* «неистовой» французской словесности (*127*, 558). У Герцена он вновь служит для обозначения стихийно-материалистической школы и позитивного направления в науке и культуре первой половины XIX века (*51*, 30). В этом же смысле употреблял его и А. Галахов (*39*, 4, 10). И только в 1849 году у П. Анненкова термин «реализм» наполнился строго эстетическим дефинитивным смыслом: *реализм* — это «глубокое поэтическое изучение жизни» (*6*, 13).

рес; чтобы открылась человечеству поэтическая ценность истины, простоты и естественности (I, 267). Необходимо было также, чтобы развитие общества привело к обогащению и усложнению социальной и духовной жизни, человеческих интересов, характеров, психологии, чтобы возникло «разнообразие страстей, тонкие до бесконечности оттенки чувств, бесчисленно многосложные отношения людей, общественные и частные» (VII, 434). Наконец, необходимо было, чтобы нового уровня и нового качества достигла философская, социальная и художественная мысль, чтобы изучение действительности стало «паролем и лозунгом... и в науке, и в искусстве, и в жизни» (III, 432—433), чтобы для возмужавшего человека стал необходим «не пестрый калейдоскоп воображения, а микроскоп и телескоп разума» (VI, 268).

Следовательно, реализм представляется Белинскому *способом* художественного отображения жизни, отвечающим характеру общественного бытия и состоянию общественного и личностного сознания, сложившимся к началу XIX века. До этого времени, с его точки зрения, можно говорить лишь об отдельных художниках, которые предвосхищали в своем творчестве некоторые черты «реальной поэзии» (то есть о явлениях протореалистических).

В художественной литературе такими «приуготовителями» реализма он с самого начала считал Шекспира и Сервантеса. Великий английский драматург, будучи «глубоким аналистом», «умел в самых, по-видимому, ничтожных обстоятельствах жизни и действиях воли человека находить ключ к разрешению высочайших психологических явлений его нравственной природы... Истина, высочайшая истина — вот отличительный характер его созданий. У него нет идеалов в общепринятом смысле этого слова: его люди — настоящие люди, как они есть, как должны быть» (I, 266). Позднее Белинский прибавил к этому, что Шекспир был сыном «варварского века, когда разум человеческий едва начинал пробуждаться от тысячелетнего сна». Поэтому он не избежал некоторой наивности и суеверия в объяснении мира. Однако гениальное дарование позволяло ему преодолевать «слепоту своего времени» (IX, 576). Сервантес совершил подобный переворот в сфере романа: «обратив его к действительности», он тем самым открыл «эру новейшего искусства» (II, 424). И вновь, следуя принципу историзма, Белинский уточняет: хотя в «лучших романах прежнего времени» (Сервантеса, Рабле, Ричардсона, Филдинга, Лесажа, Свифта, Стерна, Вольтера, Руссо) уже пробивалась тенденция «быть картиною общества, представляя анализ его оснований», она так и оставалась «только стремлением», и только в новое время в жанре исторического романа осуществил его В. Скотт (X, 105).

В русской литературе реализм имел своим прямым предшественником сатирический «натурализм» Кантемира, в лице которого

она «обнаружила стремление к действительности, к жизни, как она есть, основала свою силу на верности натуре». У Державина, Хемницера, Фонвизина это стремление усилилось — и вот явился «великий натуралист» Крылов, которому лишь тесные жанровые рамки басни не позволили стать во главе начального этапа становления реалистического направления, а рядом с ним — Грибоедов, который своей гениальной комедией, проникнутой «глубокою истиною русской действительности», заложил прочное основание для нового строя художественного сознания. Пушкин дал этому движению окончательное завершение: его «Евгений Онегин» должен «по справедливости считаться произведением, положившим начало поэзии нашего времени». Его зрелое творчество «относится к поэзии всех предшествующих ему поэтов, как достижение относится к стремлению» (VII, 140, 441; X, 289—291).

С осмыслением тенденций и перспективы развития художественного сознания непосредственно сопряжен вопрос о судьбах искусства в условиях научной и промышленной революции.

В 1825 году в «Сыне отечества» был опубликован перевод трактата Н. Арто «О духе поэзии XIX века». В 1826 году в новом, более близком к подлиннику переводе этот трактат поместил на своих страницах «Казанский вестник». Успешное развитие науки и промышленности, говорится здесь, свидетельствует о могуществе человека и «открывает деятельности его беспредельное поприще». Изящным же искусствам, по-видимому, «назначена другая участь»: достигнув совершенства, они должны будут постепенно склоняться к закату. Нет ничего более враждебного поэтическому вдохновению, чем «вкусы положительные и ум холодный и расчетливый нашего века», в котором все рассмотрено и даже разложено на составляющие элементы. Воображение современного человека не в состоянии представить Наяду в потоке, количество воды в котором исчислено и который вращает колеса мельницы. Правда, остается и даже усиливается другой источник поэтичности — чувства и страдания индивида, тем более глубокие, что он осознал несовершенство своего существования, «обратился к самому себе и начал разбирать жизнь свою». Но нельзя предугадать, каким будет искусство будущего, потому что «свойство новых поколений еще нам неизвестно» (*8*, 237—238, 246, 248, 250, 262).

Еще более пессимистичным был вывод, сделанный в трактате под названием «Современный дух анализа и критики», который в 1832 году опубликовал в «Телескопе» Надеждин (без указания на авторство). Всеобщий, не знающий пределов анализ, господствующий в науке и философии, означает общественное «самоиспытание», говорится здесь, а это самоиспытание есть «признак болезни». Научно-промышленный прогресс усилил противоречия социальной жизни, резко обозначив контрасты богатства и нищеты.

В человеческом сознании и человеческой деятельности все становится «систематическим и механическим», а это приводит к нарушению «гармонического равновесия». Вследствие утраты целостного восприятия мира поэзия теряет непосредственность, становится рациональной. Поэтому новую, «критическую эпоху» никак нельзя считать благотворной для художественного творчества (*189*, 273—274, 277—278).

О трагических судьбах искусства размышлял в своих лирико-философских этюдах Е. Баратынский, которому его время представлялось «зимой дряхлеющего мира».

Век шествует путем своим железным.
В сердцах корысть, и общая мечта
Час от часу насущным и полезным
Отчетливей, бесстыдней занята.
Исчезнули при свете просвещенья
Поэзии ребяческие сны,
И не о ней хлопочут поколенья,
Промышленным заботам преданы,—

сетовал он в стихотворении «Последний поэт» (опубликованном в 1835 году).

Баратынскому представлялось, что наряду с психологическими последствиями промышленной революции губительное воздействие на художественное сознание оказывает рационалистическое естествоиспытательское направление в науке и философии. В стихотворении «Приметы» (напечатанном в 1840 году) он писал:

Пока человек естества не пытал
  Горнилом, весами и мерой,
Но детски вещаньям природы внимал,
  Ловил ее знаменья с верой;
Покуда природу любил он, она
  Любовью ему отвечала:
О нем дружелюбной заботы полна,
  Язык для него обретала.
. . . .
Но, чувство презрев, он доверил уму;
  Вдался в суету изысканий...
И сердце природы закрылось ему,
  И нет на земле прорицаний.

Обратившись к вопросу о том, как сдвиги в мировосприятии и мироотношении людей XIX века, вызванные последствиями промышленной революции, скажутся на судьбах искусства, Белинский связал его с вопросом о судьбах человечности. Разделяя тревогу своих современников, он тем не менее не был столь пессимистичен в своих предположениях. Во-первых, ему с самого начала представлялось, что опасность деэстетизации и дегуманизации связана не столько с той фазой, в которую вступила эволюция человеческого

сознания, сколько с уродливостью буржуазной цивилизации. Во-вторых, он полагал, что люди нового времени по-прежнему обладают способностью к поэтическому восприятию мира и этой способности не может уничтожить распространение естественнонаучного мировоззрения. Солнце не перестает для них быть лучезарным, несмотря на то, что они видят в нем не Фебову колесницу, а покорное физическим законам небесное тело; небо не становится менее величественным, хотя они не считают его более жилищем богов; сама земля, на которой они живут, для них не сделалась менее удивительной оттого, что они знают: нет атлантов, держащих ее на своих плечах, а движется она в мировом пространстве, подчиняясь силе тяготения (I, 262—263). В-третьих, углубляясь в проблему, он пришел к заключению, что сама «индюстриальность» являет собою «только одну сторону многостороннего XIX века»: ведь в тех же условиях, казалось бы неблагоприятных для искусства, творили Шиллер и Гёте; а затем явились Байрон и В. Скотт, Пушкин и Гоголь, Мицкевич и Гейне; изменившиеся условия социального бытия не помешали искусству «дойти до своего высочайшего развития» также и в музыке — «в лице ее Шекспира — Бетховена» (III, 432). Это не означает, что нет в XIX веке новых проблем для самого искусства. В свете обсуждаемых перемен одна из них — творческое осуществление «на опыте и науке основанного» и тем не менее *поэтического созерцания мира* (VI, 12).

Взгляд Белинского на процесс, изменяющий психологию людей XIX века, диалектичен и прогностичен: он полагал, что происходящее свидетельствует не об одряхлении человечества, а о том, что оно вступило в «переходный момент своего развития». Та самая «индюстриальность», которая сама по себе не обогащает человека духовно, является, однако, необходимым спутником научного прогресса, в ходе которого человечество все больше овладевает материей, пространством и временем. И было бы заблуждением связывать кризис гуманистической культуры с успехами науки: «Ведь человеческое знание состоит не из одной *математики* и *технологии*, ведь оно прилагается не к одним железным дорогам и машинам... это еще только низшее знание,— высшее объемлет собою мир нравственный...» Является показательным, что в прошлом «сильнейшее развитие изящных искусств совершалось только у просвещеннейших народов мира». Что касается нравственного состояния новейшего человечества, продолжает нить своих размышлений Белинский, то «разложение и гниение старой общественности» и порождаемые ими продажность, разврат и оскудение доблести также не должны приводить в отчаяние мыслителей и поэтов: нужно понять, что «умирает и гниет только отжившее, чтоб уступить место новому и живому» (VI, 468, 470—471, 477).

Белинский мыслил историю как бесконечно длящийся поступательный процесс. «Нет предела развитию человечества, — писал он,— и никогда человечество не скажет себе: «Стой, довольно, больше идти некуда!» Что касается XIX века, который не без причин представляется поэтическому сознанию «холодным и расчетливым, положительным и мануфактурным», то человечество стало более практичным прежде всего для того, чтобы «запастись материальными средствами, которые столь же необходимы для него, как и духовные». Паровые машины, железные дороги, электрический телеграф — все это «предвестники близкого освобождения человека от материальных работ... от рабства нужды и вещественности». И если человечество уже достигло многого на пути технического прогресса, «это значит, что оно еще большего должно достигнуть в скорейшее время. Оно уже начало понимать, что оно — человечество: скоро захочет оно в самом деле сделаться человечеством...» (VIII, 283—284).

В свою очередь художественное развитие Белинский тоже мыслил диалектически: социальная история и история культуры — «это не круг, в котором безвыходно кружится человечество, а спираль», и каждая новая эра, «каждый момент всемирно-исторического развития человечества дает равно обильную жатву для поэзии» (IX, 576).

Некогда (через двести лет, а может быть, и раньше) будут удивляться не только «варварству» XIX века, но и великим художникам, которых он породил.

Основные черты творческого метода реализма

В наследии Белинского содержится всестороннее теоретическое описание, осмысление и обоснование того творческого направления и той системы эстетического и художественного мышления, которые, вне сомнения, могут быть названы реалистическими. При этом здесь различимы высказывания, в которых он характеризовал и оценивал неповторимое своеобразие творчества писателей, естественно и неусловленно объединявшихся в общем для них стремлении к реалистическому художественному идеалу, а наряду с этим — положения собственно типологического смысла, в которых обобщались (а вместе с тем и конституировались на уровне эстетической науки) основные принципы, на которых основывается творческий метод реализма.

Как мы могли убедиться, Белинскому было свойственно употреблять термин *метод* в тех случаях, когда он рассуждал о специфике художественного отображения жизни в сравнении с научным.

При этом в его языке слово «метод» являлось синонимом слова *способ*, а с другой стороны, он воспользовался термином «способ» при описании сущностных отличий *реальной поэзии* от *поэзии идеальной*. Поэтому историк эстетической мысли вправе ввести термин «метод» в парафразы, реконструирующие концепцию Белинского.

В его характеристике «реальной поэзии» уже содержались некоторые основополагающие дефиниции художественного реализма, хотя высказанная им в 1835 году концепция «реального направления» не исчерпывала, да и не могла исчерпать, всех сторон нового, только еще становившегося творческого движения — она, скорее, содержала пролегомены к более полной, системной теории этого многомерного и развивающегося явления искусства. Но если в дальнейшем Белинский корректировал и даже изменял свои представления о генеральном процессе художественного развития, то оставались сущностно непротиворечивыми и преемственными его понятия об атрибутивных чертах «реальной поэзии», «поэзии жизни», «поэзии действительности». Обобщая достаточно богатый материал истории литературы (от Шекспира и Сервантеса до Бальзака и Диккенса, от Крылова и Грибоедова до Пушкина), опираясь непосредственно на опыт своих современников (Гоголя, Лермонтова и целой плеяды писателей натуральной школы), он выявлял в их произведениях (помимо неповторимо своеобразных особенностей дарования и творчества) те генеральные свойства и принципы, в которых усматривал неотъемлемые компоненты «*одной системы* искусства».

Поэтому мы вправе говорить о концепции творческого метода реализма в эстетическом учении Белинского и реконструировать эту концепцию исходя из совокупности и внутреннего единства всех высказанных им положений.

«Реальное направление» основано на «тесном сочетании искусства с жизнью» (I, 267). Связь эта проявляется прежде всего в том, что приверженцы новой системы художественного мышления находят материалы для творчества вокруг себя, в жизни как она есть. Поскольку же формы и степень проявления жизни «разнообразны до бесконечности», источник этот оказывается для них неисчерпаемым (IV, 354). А с другой стороны, сознание эстетического богатства действительности и «сердечная симпатия ко всему» позволяют им подняться над предубеждениями и предустановлениями эзотерического вкуса: для них нет «низких», недостойных внимания и художественного изображения тем и событий, характеров и ситуаций. Этот принцип с удивительной смелостью, последовательностью и выразительностью осуществил основоположник «реального направления» Пушкин. В романе «Евгений Онегин» обрели познавательную ценность и художественный

смысл благодатная весна и гнилая дождливая осень, жизнь столичного денди и разговор провинциальных помещиков «о сенокосе, о вине, о псарне, о своей родне»; перед нами предстает то «прекрасное лицо любящей женщины, то сонная рожа трактирного слуги, отворяющего, с метлою в руке, дверь кофейной». Пушкин умел «делать поэтическими самые прозаические предметы», потому и для читателей явления, события и характеры не раз виданные оказываются интересными и впечатляющими (VII, 69, 330, 336).

Из такой ценностной установки в сфере предметно-сюжетной в свою очередь вытекают представления Белинского о специфических свойствах и достоинствах дарования писателя-реалиста: здесь «необманчивым признаком» истинного творчества он считал самую решимость избирать в качестве предмета изображения обыкновенное, даже обыденное, и способность, углубившись в них, открыть нечто эстетически значимое (I, 289). Ординарные писаки изыскивают для себя что-либо удивительное и небывалое, замечал он, все скромное, затаенно поэтическое для них — камень преткновения; в отличие от них писатели, достойные звания художника, изображают «то, что есть и бывает в обыкновенной, ежедневной жизни, но изображают это так, что оно, выходя из-под пера, кажется чем-то необыкновенным, выше мелочных событий житейского быта» (VI, 492). Эти высказывания не означали, разумеется, что талант реалиста исчерпывается способностью торжествовать в обыкновенном: ему столь же свойственно открывать и поэтически воспроизводить великое и героическое. Мера одаренности, как мы уже видели, понималась Белинским диалектично; в приведенном же выше высказывании он развернул другую, нисколько не противоречащую его концепции гения, а лишь дополняющую ее мысль: «Мир пошлой повседневности, мир прозы жизни для своего воспроизведения так же требует вдохновения, творчества, таланта и гения, *как и мир великих характеров, деяний и страстей*» (IX, 56. Курсив мой.— *П. С.*).

Но отчего же *обыкновенное*, будучи изображено в искусстве, обретает новый смысл? Не потому только, что «художественное воспроизведение натуры, хотя бы самой грязной, блещет эстетическим светом» (III, 300), но также в силу особой значимости, которой обладает реалистическое ви́дение и воспроизведение действительности.

Уже в первых своих статьях Белинский разъяснял, что «реальная поэзия» вникает в жизнь глубоко и основательно и постигает ее как она есть, во всей ее истине. Знаменитую аксиому, провозглашенную Надеждиным: «Ubi vitae, ibi poesis», молодой Белинский дополнил другой: «*...где истина, там и поэзия*». С этой точки зрения, подчеркивал он, отличительный характер реалисти-

ческого направления литературы состоит в «верности действительности» и «беспощадной откровенности» ее изображения: жизнь предстает здесь «как бы на позор, во всей наготе, во всем ее ужасающем безобразии и во всей ее торжественной красоте» (I, 267. Курсив мой.— *П. С.*).

В 40-е годы, углубляя эти первоначальные положения, Белинский обосновал познавательную и нравственную ценность реализма: «Искусство есть выражение истины, и только одна действительность есть высочайшая истина, а все вне ее, т. е. всякая выдуманная каким-нибудь «сочинителем» действительность, есть ложь и клевета на истину...» (IV, 37). Стремление следовать истине в показе и анализе социальной действительности, человеческих характеров и отношений он считал великой творческой и общественной заслугой русских писателей начиная с Пушкина. Он удивлялся «непостижимой верности», с какой «художническая кисть Лермонтова» рисует «даже малейшие подробности повседневной жизни», и восхищался тем, что при этом писатель видит в явлениях жизни, оказавшихся предметом его внимания, «не одну внешность», но «проникает в сущность и глубину предмета» (IV, 174). Он усматривал «великую творческую силу» Гоголя в способности «глубокого проникновения в сущность жизни» (V, 567), а «характеристической чертой» и высоким достоинством его последователей считал «достоверность» в изображении характеров и событий (VI, 535), понимая эту достоверность не только как правдоподобие, но как «живую, внутреннюю верность действительности» (X, 82), проявляющуюся в художественной их трактовке.

Правдивое отображение действительности, умение показать жизнь такой, какова она на самом деле, бесстрашная решимость «сказать истину» (VII, 452) не единственные заслуги реалистов. Белинский полагал, что их верные изображения действительности должны обладать и другим достоинством кроме верности и истинности: авторы не могут «оставаться равнодушными к своим изображениям... как будто находя, что такими они и должны быть»,— они сообщают читателю свою оценку, свой приговор, свои убеждения и верования (VI, 536). Назначение современных поэтических произведений — «*бросать свет на действительность, объясняя ее*» (IX, 40). Поэтому, высказывая свои представления о задачах писателей «реального направления», он писал: «...берите содержание для ваших картин в окружающей вас действительности и не украшайте, не перестроивайте ее, а изображайте такою, какова она есть на самом деле, да смотрите на нее глазами живой современности...» (VIII, 89).

Размышления над сущностью «реального направления» привели Белинского к выводу, что оно по самому смыслу своему пред-

полагает критический анализ социальной действительности. Наше время, писал он, это «по преимуществу мыслящее и судящее, следовательно, критикующее время... Что такое само искусство нашего времени? — *Суждение, анализ общества; следовательно, критика*». Если предшествующая эпоха была созерцательной, то современную следует назвать *сознательной* — в том смысле, что и для научного, и для общественного, и для художественного миро восприятия «теперь факты — ничто и одно знание фактов также ничто... все дело в разумении значения фактов», и если до недавнего времени «только смотрели на то, что делалось на белом свете, и, посмотрев, записывали, что видели», то теперь «смотрят еще пристальнее, еще внимательнее, но, смотря, вникают и судят и тогда только почитают себя что-нибудь увидевшими, когда *откроют смысл и значение увиденного...*» (VI, 271, 512—513. Курсив мой.— *П. С.*).

Поскольку «действительные люди», которые интересуют реалистов, живут в конкретную историческую эпоху и в конкретном обществе, постольку они «вместе с людьми изображают и общество» и показывают, что человек «зависит от него и в образе мыслей и в образе своего действования»; рисуя характер и психологию человека общественного, они «стараются вникать в причины, отчего он таков или не таков» (VIII, 82). Следовательно, реалистическое изображение действительности предполагает критический ее анализ, а потому автора таких произведений можно назвать «социальным писателем» (VI, 663).

Социальный писатель ставит своей целью «показать, почему вот этот человек сделался тем, что он есть, а не сделался тем, чем бы ему, по теории нравственной философии, следовало быть» (X, 23). Демократический и гуманистический смысл такого подхода — в отчетливом понимании, что «зло скрывается не в человеке, но в обществе». Современные общества, «понимаемые в смысле формы человеческого развития,— убежденно утверждает Белинский,— еще далеко не достигли своего идеала... неудивительно, что в них только и видишь много преступлений». С другой стороны, нравственное общественное сознание и самосознание «еще далеко не дошло до той степени совершенства», на которой может быть достигнуто единство «в понятиях об истинном и ложном, справедливом и несправедливом, законном и преступном». Поэтому, показывая бесчеловечность буржуазных отношений, реалисты вместе с тем обнаруживают несостоятельность господствующих в нем этических понятий, критериев и принципов, выявляют лицемерие и ханжество общепринятой морали. В силу этого их герои в своих понятиях и поступках нередко вступают в конфликт с этим обществом, с его фальшивыми и косными моральными установлениями — и тогда их действия (как и мотивы,

определяющие эти действия) оказываются «только по наружности преступлением»; в действительности же, «внутренно, существенно», они проистекают из нравственного превосходства, являются результатом «непризнания справедливости и разумности» господствующих моральных установлений и принципов (VII, 466).

По мысли Белинского, «целительное действие» произведений писателей, воссоздающих правдивую картину современной действительности, состоит в том, что они дают возможность «*сознать причину болезни чрез представление болезни*» (IV, 518. Курсив мой.— *П. С.*), а исследуя причины общественных болезней, выявляют социальную природу зла и тем самым выносят беспощадный приговор системе буржуазных отношений.

Но этим не ограничиваются художественные и социальные проблемы, которые они призваны обсуждать: реалисты не только преследуют «ложные и неразумные основы общественности, искажающей человека», но выполняют другую гуманистическую миссию, заключающуюся в «оправдании благородной человеческой природы», в выявлении добрых и светлых человеческих стремлений, в утверждении и защите идей гуманизма и «братства людей» (IX, 175).

С точки зрения жанровых возможностей, достижению этих целей более всего могли способствовать роман и повесть. Девятнадцатый век — «век романа», заметил Белинский в одной из первых рецензий (I, 105) и вскоре объяснил «тайну его необыкновенного успеха, его безусловного владычества». Причина в том, что «форма и условия романа удобнее для *поэтического представления человека, рассматриваемого в отношении к общественной жизни*». Вместе с тем роман «допускает в себя и такие подробности, такие мелочи, которые при всей своей кажущейся ничтожности, если на них смотреть отдельно, имеют глубокий смысл и бездну поэзии в связи с целым...». Роману родственна повесть. Это роман, «распавшийся на части», или «глава, вырванная из романа». Ее распространенность и популярность вызваны тем, что жизнь «слишком разнообразна, многосложна, дробна» и есть в ней такие события, которых «не стало бы на роман, но которые глубоки, которые в одном мгновении сосредоточивают столько жизни, сколько не изжить ее и в века». И вот повесть «ловит их и заключает в свои тесные рамки». Форма ее еще более гибка, чем форма романа: она «может вместить в себе... и легкий очерк нравов, и колкую саркастическую насмешку над человеком и обществом, и глубокое таинство души, и жестокую игру страстей. Краткая и быстрая, легкая и глубокая вместе, она... дробит жизнь по мелочи и вырывает листки из великой книги этой жизни». И если вновь соединить эти листки в единый роман, его можно

было бы озаглавить: «Человек и жизнь» (I, 271—272. Курсив мой.— *П. С.)* *.

Через пять лет в статье о литературных родах и видах Белинский специально остановился на определении эстетической природы романа. Назначение этого жанра, писал он, состоит в том, чтобы «совлечь все случайное с ежедневной жизни и с исторических событий, проникнуть до их сокровенного сердца — до животворной идеи...». В точном и тесном смысле этого понятия жанр этот возник в новое время, «когда все гражданские, общественные, семейные и вообще человеческие отношения сделались бесконечно многосложны и драматичны, жизнь разбежалась в глубину и ширину в бесконечном множестве элементов» (V, 39—40).

В последних статьях Белинский еще раз вернулся к проблеме, на этот раз — в связи с размышлениями о роли литературы в идейной жизни общества. Повторив, что роман есть «самая свободная форма», в которой по преимуществу осуществляется «воспроизведение явлений действительного мира во всей их истине» (X, 109, 375), он подчеркнул также, что предмет «социального романа» составляет «*художественный анализ* современного общества, *раскрытие* тех *невидимых основ* его, которые от него же самого скрыты привычкою и бессознательностию», а его задачу —

* Вопрос об эстетической природе и социальной функции романа обсуждался представителями русской философской эстетической мысли начиная с 1810-х годов. Л. Якоб в «Умозрении словесных наук» (1813) определил его жанр как форму «эстетического повествования из действительного мира» (*242*, 87). Одновременно с ним И. Левитский в «Курсе российской словесности» писал, что роман представляет собою «пиитическое изображение свойств человеческих, в котором поэтическое и прозаическое начала «взаимно себя поддерживают» (*96*, 46). В трактате Г. Стефановского (1813) говорилось, что в «настоящем романе» (понятию о котором способствовали Сервантес, Вольтер и Гёте) охватываются «все естественные и искусственные (то есть социальные.— *П. С.*) отношения человека и все нравственное его бытие» (*198*, 176). Так постепенно совершалось формирование представлений о возможностях этой по преимуществу реалистичной повествовательной формы.

А. Галич, посвятивший проблеме романа специальные параграфы своего «Опыта науки изящного», утверждал в противоречии с романтической концепцией романа, что в нем «удаляется» фантастически-чудесное, потому что цель его — «знакомить человека с самим собой и со всем, его окружающим», а вместе с тем — объять «целость истории» (*44*, 217—218). Об универсальном предмете романистов и их роли в самопознании писали С. Шевырев (*215*, 412—415) и В. Титов (*205*, 164—194). Но особенно определенно высказал мысль о социально-познавательных возможностях романа Н. Надеждин, который видел в нем жанровую форму, средствами которой «разрешается во всей полноте» основная задача «современного направления поэзии». Он говорил, что роман служит «свободному живописанию беспредельной пучины жизни» (*133*, 37—38), а повесть, как производный от романа жанр, можно назвать «художественной выдержкой из книги жизни» (*124*, 100).

«воспроизведение действительности во всей ее нагой истине». Поэтому нет ничего удивительного в том, что этот жанр завладел всеобщим вниманием: «...в нем общество видит свое зеркало и, через него, знакомится с самим собою, совершает великий акт самосознания» (X, 106—107. Курсив мой.— *П. С.*).

Основные принципы, на которых основывается реалистический метод, находят свое осуществление не только в гносеологических и ценностных установках, но также в образной системе отдельного художественного произведения, в структуре каждого образа, в способе художественной типизации. *Типизм*, то есть способ художественного обобщения жизненных реалий — характеров и ситуаций, событий и судеб, психологии и отношений,— Белинский считал «одним из основных законов творчества» (III, 53) и потому уделил много внимания исследованию и обоснованию специфических принципов и способов типизации, без которых не может быть достигнута «натуральность» (то есть соответствие художественному идеалу реализма) (X, 303).

Нормативисты исходили из представления о всеобщих и стабильных человеческих типах, существующих «во всех веках и у всех народов». Они составили даже своего рода номенклатуру «общих характеров» (добродетельные царедворцы, подлые ласкатели, модные повесы, гордые богачи, сердитые старики, великодушные и мстительные женщины и т. п.), которые «показываются» у разных народов «под различным видом». Они наивно полагали, что писателю надлежит распознать скрытый в данном человеке прототип и возвести его «частный характер» к этому первоначальному образцу (*186*, III, 455—456). Что касается трансценденталистов, то они вообще не касались проблемы типизации как способа отражения реальности, поскольку этого не допускала концепция автономно творящего, «порождающего» творческого сознания.

Белинский начал обсуждение проблемы с критики наивно-механических представлений «почтенных эстетиков былых времен», согласно которым литературные персонажи сочиняются путем собирания отдельных черт, рассеянных в жизненных характерах,— для «образования известных типов, составленных по мерке, заранее взятой» (I, 287). При этом, как мы уже видели, он отдал дань трансцендентализму в истолковании эстетических отношений искусства к действительности, и это привело его к противоречиям. В одном случае он рассматривал типический образ как художественное отображение реальных характеров, «почерпнутых со дна действительной жизни» (I, 81), а в другом — как доопытную идею, которая в минуты «пророческого откровения» является художнику, затем «проясняется перед его глазами, облекается в живые образы...» (I, 286—287).

В статьях 1838—1839 годов Белинский разделял гегелевскую концепцию, согласно которой «идеал» представляет собою «абсолютную идею», которая в художественном своем инобытии «отрицает свою общность» и становится «частным явлением» (III, 435—436). В таком взгляде, основанном на идеалистической диалектике, скрывался подход, плодотворный для понимания природы типического образа. Белинский разъясняет, что «типическое лицо», будучи «выражением целого особого мира лиц», в то же время представляет собою «одно лицо, целое, индивидуальное»; следовательно, здесь совершается «примирение противоположностей»; типический персонаж выступает одновременно и как лицо обобщенное и как «замкнутая в самой себе особность»; он похож на множество явлений одного разряда — и одновременно «только на самого себя», сохраняет «колорит личности» (III, 52—54, 442) *.

И все-таки идеалистической диалектики недостаточно для проникновения в живую диалектику искусства. Интуитивно Белинский сознает, что порождение человеческих характеров из абстрактных идей — насильственная схема, поскольку никакой «родовой идеей» не объяснить характеров Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича. Забывая, что тип должен «замыкать в себе целый отдел людей, выражающих ту же самую идею», он говорит о «сущности действительности, воссозданной в том и другом» (III, 439). Сохраняя идеалистическое положение об идее-генотипе, Белинский в ходе анализа образов комедии «Ревизор» незаметно для себя делает вывод о вторичности художественных обобщений по отношению к реальным жизненным критериям. *Типизм* изображения заключается в том, замечает он, что писатель «берет самые резкие, самые характеристические черты живописуемых им лиц, выпуская все случайные, которые не способствуют к оттенению их индивидуальности»; в цепи событий и перипетий он избирает «такой момент, в котором сосредоточивалась вся целостность их жизни». Поэтому в образах искусства содержится «изображение всеми виденного, всем знакомого» и все-таки поражающего своей «новостию и небывалостию» (III, 453, 463, 464).

То же можно сказать и о наблюдениях Белинского над эффектом воздействия литературных типов: поскольку он углублялся здесь в объективные законы психологического восприятия, идеа-

* В статьях этих лет содержится ряд тонких и точных наблюдений над проявлением этой закономерности. Так, Белинский замечает, что в художественных обобщениях Шекспира, «как в фокусе зажигательного стекла лучи солнца, сливаются все частности, не теряя в то же время своей индивидуальной действительности» (II, 289). О персонажах басен Крылова он говорит, что они являют собою типические характеры, не перестающие быть «оригинальными индивидуальностями» (II, 406), и т. д. В статье о «Горе от ума» он высказывает тонкие и глубокие наблюдения над мастерством художественной типизации, свойственным Грибоедову и Гоголю.

листическая схема отступала перед интуитивно-материалистическим подходом к анализу живых явлений искусства.

Нерасторжимое образное единство общего и неповторимого приводит к тому, замечает он, что читатель воспринимает действующих лиц как «знакомых незнакомцев»*: вам кажется, что вы могли бы «прибавить новые черты, как будто забытые автором», и вы удивляетесь, почему вы не догадались нарисовать «лиц, так обыкновенных, так знакомых, так часто виденных вами...» (I, 289, 296). Наряду с узнаванием возникает сопереживание: вы включаетесь в ситуацию, «принимаете в рассказанном событии такое живое участие, как будто бы оно связано с собственною вашею жизнию», а затем совершается акт читательского сотворчества, и вы «продолжаете его в своей фантазии...» (III, 212). В описанном процессе выявляется специфическое качество реалистического *типизма*: «Художественная обрисовка характера в том и состоит, что если он дан вам поэтом в известный момент своей жизни, вы уже сами можете рассказать всю его жизнь и *до* и *после* этого момента» (III, 454).

По мере освобождения эстетических воззрений Белинского от идеалистических заблуждений он все более определенно склонялся к мысли, что типизация — не дедуцирование чувственно представимых образов из лона родовой их идеи, а художественное обобщение жизненных реалий и закономерностей: он говорит, что Лермонтов в «Герое нашего времени» «*объектировал*» современное общество и его представителей» (XI, 527. Курсив мой.— *П. С.*); в «Мертвых душах» «каждая черта запечатлена типическою верностью действительности и живо, осязательно воспроизводит целую сферу, целый мир жизни во всей его полноте» (VI, 359).

Воспроизведение и *объектирование* совершается не только путем отбора характеристических черт и их сосредоточения в фокусе художественного образа: художник должен «совлечь все случайное с ежедневной жизни» (V, 40) и суметь «в факте действительности открыть общий закон» (VII, 421), или, по другому определению, «открыть идею в факте, общее значение в частном явлении» (VIII, 89). В результате «факт, возведенный в перл создания», становится «более верным самому себе». Эффект этот особенно заметен в том случае, когда предметом художественного отображения является конкретная личность и потому типизация совершается на основе проникновения в единственный характер:

* Впервые мы встречаемся с этим выражением у К. Батюшкова (Батюшков К. Прогулка в Академию художеств.— «Сын отечества», 1814, № 50, с. 161). Ф. Глинка закрепил его употребление: Знакомая незнакомка («Сын отечества», 1821, № 6, с. 257); Незнакомый знакомец («Полярная звезда», 1823, с. 290). Наконец, у Белинского этот образный оксюморон приобрел значение эстетического понятия.

«...на портрете, сделанном великим живописцем, человек более похож на самого себя, чем даже на свое отражение в дагерротипе, ибо великий живописец резкими чертами вывел наружу все, что таится внутри того человека и что, может быть, составляет тайну для самого этого человека» (VI, 526—527).

Отличительное качество реалистической типизации состоит в том, что в образе-типе выявляются «физиономия, характер, нрав... привычки, словом, все индивидуальные признаки, какими каждая личность отличается в действительности от всякой другой личности» (V, 317). На уровне обобщения сохраняется жизненная неповторимость: «схватывая сущность» жизненных явлений, реалисты схватывают и воспроизводят также и «особенность каждого явления» (VII, 70). Благодаря индивидуализирующей типизации достигается такая «зримость» и жизненная «достоверность», что сотворенные воображением писателя персонажи «стоят перед вами, как живые, во весь рост, со всеми малейшими своими особенностями — с лицом, с голосом, с поступью, с своим образом мышления... И чем больше читаете вы такое художественное создание, тем глубже, ближе и неразрывнее совершается в вас внутреннее и задушевное освоение и сдружение с ним» (IV, 37).

Белинский видел «неотъемлемые качества» реалистического изображения человека не только в *типизме* и не в одной лишь «оригинальности и верности характеров, их резкой очерченности и определенности» (IV, 166); он подчеркивал также, что в истинно художественном изображении «не *отвлекается* какая-нибудь одна сторона, какой-нибудь один элемент человека, но все стороны, все элементы взаимно сопроникают друг друга и представляются в живом *конкретном*, а не *эклектическом* единстве» (II, 487—488). Эта многомерность изображения личности, это обнаружение сложности и противоречивости ее характера и психологии достигаются благодаря диалектичности реалистического мышления, способного открывать «противоположности в одном и том же предмете» (IX, 83).

Будучи во всем верны жизни, реалисты решительно отказываются от идеализации изображаемых ими персонажей. Искренне желая, «чтоб люди были хороши», они в то же время остаются верны убеждению, что горькая истина дороже возвышающего обмана, а потому показывают своих героев «такими, каковы они есть» (II, 134). С этой точки зрения одну из великих заслуг Пушкина Белинский видел в том, что он «вывел из моды и чудовищ порока и героев добродетели, рисуя вместо их просто людей» (VII, 445).

Опираясь на художественные открытия Пушкина (и как бы продолжая его размышления о новой «системе искусства»), Белинский говорит, что «в человеке должно видеть человека», а про-

износя суд над ним, «должно брать в рассмотрение обстоятельства его развития и сферу жизни, в которую он поставлен судьбою» (IV, 263). Одно из драгоценных приобретений художественного мышления реалистов он видит в способности подняться над наивным представлением, будто всех людей можно разделить на добродетельных и безнравственных. Эту мысль он опредмечивает указанием на противоположность между плоскими понятьицами толпы о «слабостях великого человека» и истинно глубоким пониманием этого противоречивого и тем не менее целостного феномена человеческой природы: морализирующая толпа не понимает, что «все живое тем и отличается от мертвого, что в *самой сущности своей заключает начало противоречия*» и что вследствие этого «один и тот же человек может отличаться и великими добродетелями и великими пороками» (VI, 588. Курсив мой.— *П. С.*).

Помимо этих общих положений, этих эстетических теорем, конституирующих принципы реалистической типизации, мы находим у Белинского наблюдения и замечания, в которых он изъясняет свои представления о реалистических способах изображения неповторимой человеческой личности.

В статье о «Герое нашего времени» Белинский создает целый этюд о мастерстве, которого Лермонтов достиг в анализе характеров, действий и душевной жизни своих героев. «Искусство поэта,— пишет он,— должно состоять в том, чтобы развить на деле задачу: как данный природою характер должен образоваться при обстоятельствах, в которые поставит его судьба». И указывает на удивительную художественную лепку образа Максима Максимыча: добрая, человечная душа и любящее, по-своему великое сердце здесь «отлились в особую форму, которая так и говорит вам о многих годах тяжелой и трудной службы». И все это высказывается также и в его «взгляде на вещи, приобретенном навыком и родом жизни, и в этой манере поступков и выражения, которые должны быть необходимым результатом взгляда на вещи и привычки» (IV, 205). А рядом с ним — Печорин, человек иной судьбы, иного характера, миропонимания и мироотношения, психологии и этических установок. И вновь Лермонтов создает художественный эквивалент для этой неповторимой личности. Здесь Белинский указывает на психологический полифонизм образа, умение показать диалектику внутренней жизни человека, который постоянно в «противоречии с самим собою»: жаждет любви — и отвергает ее; приносит любимым им людям несчастья — и страдает, обвиняя себя за это; стыдится, что не в силах вырваться из-под власти предрассудков светской чести,— и подчиняется им (IV, 229, 263). Если в первом случае тайна мастерства заключена в непроизвольном самовыявлении простодушного, цельного, открытого

людям человека, то во втором случае потребна художественная интроспекция, и осуществляется она через приобщение читателя к затаенной внутренней жизни героя, его самонаблюдениям, самоанализу, рефлексии.

Белинский полагал, что социальный писатель не только аналитик общества, но и аналитик человеческой души, поэтому, не ограничиваясь задачей «представить своего героя совне», он стремится «заглянуть глубже в его душу» и осветить то, что совершается «в сокровенных глубинах его сердца» (V, 25). Предвосхищая художественные открытия Толстого, Белинский говорит, что в том случае, когда герой, преднамеренно играя ту или иную социальную роль, упорно скрывает свою внутреннюю жизнь под созданной им искусственной «маской», нужно показать, как сама эта маска, «носимая с таким постоянством», в свою очередь «действует на внутреннее состояние его души» (V, 155). В последних своих статьях он особенно настаивает на необходимости «освещать все сердечные изгибы» героев, делать для читателя понятными и ясными «тайные причины их действий» (X, 42).

Социальная детерминация внутренней жизни и мотивация поступков героя стали возможными в результате понимания, что «историческая и частная жизнь людей... перемешаны и слиты между собою» (VIII, 281). Ничто не может защитить человека от воздействия общества, утверждает Белинский: всякое «усилие развиться самостоятельно, вне влияния общества... придает ему что-то уродливое, в чем опять видна печать общества же» (VII, 485). Потому-то, изображая людей как «членов общества», реалисты изображают и само общество в отношении к человеку (IX, 351) и благодаря этому показывают также социальность характеров и понятий людей, их чувств и поступков.

Реалистический метод предопределяет всю систему художественного мышления, все аспекты творческой деятельности, *в том числе и поэтику*. В статьях Белинского мы находим поэтому не только те «строгие требования искусства» (VI, 54), которые предопределяются природой и законами художественного творчества вообще, но и *специфические критерии*, вытекающие из его представлений о художественном идеале реальной поэзии.

Поскольку искусство по самому существу своему есть воспроизведение действительности, рассуждает он, из этого следует, что «мерка достоинства поэтического произведения есть верность его действительности» (VI, 359). Это свойство проявляется как правдивое воспроизведение истины жизни и как *истинность и правдоподобие* самих изображаемых характеров, положений, отношений, событий, чувств (IV, 52); как проявление «инстинкта истины» в художественной их трактовке (IV, 146) и как та «поэтическая истинность», которая сообщает художественную убедительность

самому произведению: если оно обладает таким качеством, то «вы бессознательно, но глубоко убеждены, что все рассказываемое или представляемое в нем происходило именно так и совершиться иначе никак не могло» (IV, 36—37). Наконец, правдивость выступает как *искренность* — свойство, которое должно быть признано одним из «высших критериумов» художественного достоинства (VI, 632).

С такой же необходимостью из критерия «верности действительности» вытекает, что условием значительности содержания произведения является его *жизненность*. Только та поэзия, которая «вышла из жизни» и основана на «чувстве действительности», обладает глубиной и оригинальностью. И только органическая связь с развитием современной общественной жизни может дать поэту «истинное содержание», которое «движется вперед, развивается, а не стоит, оцепенелое, на одном месте» (V, 556; VI, 124). Идейный смысл и пафос реалистического направления — в служении интересам народа и общественному прогрессу, поэтому, с точки зрения содержания, высшими достоинствами художественного произведения Белинский считал современность, актуальность, гражданскую страстность. Именно эти качества, подчеркивал он, делают наиболее значительным явлением русской литературы 40-х годов поэму «Мертвые души» — «творение необъятно художественное по концепции и выполнению... глубокое по мысли, социальное, общественное и историческое...» (VI, 217).

Эстетические достоинства художественной формы зависимы от достоинств содержания: только «истина идеи» сообщает поэзии «истинную художественность» (II,194); только «созревшее, верное чувство проявляется в художественной форме» (III, 38); только «действительная жизненность» содержания сообщает произведению «силу искусства», в то время как «кажущаяся сила страстей и чувств» порождает «кажущуюся оригинальность» (VI, 493). В реалистическом искусстве эта зависимость достоинств формы от достоинств содержания обнаруживается также в том, что с истинностью, правдивостью, искренностью, ясностью, отчетливой концепированностью содержания связаны такие «необманчивые признаки» художественного совершенства, как *естественность* и *простота* (I, 289). На связь эту Белинский указывал многократно, подчеркивая при этом, что качества эти есть результат способности художника «проникать в сущность природы вещей» (IV, 502). Вместе с тем эти качества внутренне связаны с ценностной установкой сознания художника, для которого «простота есть красота истины» (IV, 37). С этих позиций он вел борьбу против «искусственности», «изысканности», «неестественности», «вычурности», «необыкновенности», «замысловатости», «эффектности», «натянутости», «фразистости».

Следует сказать о том, как понимал Белинский саму *простоту*. Смысл этого слова глубок и многозначителен, разъясняет он в письмах к друзьям: это и «океан без дна и берегов», но это также и «светлый ручеек, который насквозь виден» (XI, 293). «...Я твердо уверен... что все глубокое и великое — просто, хоть и не все простое глубоко и велико» (XI, 502). «...Вижу вещи простее, а следовательно, и истиннее» (XI, 510). Итак, простота не упрощение: это побежденная сложность, это противоречивость мира и его явлений, которыми овладел человеческий разум; можно сказать также, что это ясность и прозрачность самой мысли, свободно и вполне владеющей своим предметом. Таково свойство разума подлинно глубоких мыслителей и художников.

В искусстве «истинно изящное просто и естественно» (VIII, 181), но эти свойства не суть повторение жизненной простоты и естественности. Они достигаются в результате художественного познания и освоения сложности и противоречивости характеров, сознания, ситуаций, отношений, чувств. Вновь и вновь перечитывая «Героя нашего времени», Белинский радостно удивлялся тому, «как все в нем просто, легко, обыкновенно и в то же время так проникнуто жизнию, мыслию, так широко, глубоко, возвышенно...» (VIII, 117). В качестве высочайшего образца естественности и искренности он указывает на лирику Пушкина, который, при всей многосложности, драматической напряженности и диалектичности его чувств, «ничего не преувеличивает, ничего не украшает, ничем не эффектирует... и везде является таким, каков был действительно» (VII, 349). Во всех случаях речь идет о достигнутой художественной, «возвышенной простоте» (VI, 494), об умении сурово и просто (но не упрощенно) передать истину жизни. С этим связан еще один непременный критерий реалистического мастерства — умение «творить великое и необъятное» при «видимой простоте материалов» и кажущейся бедности средств (IV, 458). В такой творческой задаче — подлинное испытание для художника, потому что «что проще — то и истиннее и труднее... гораздо легче писать слогом Марлинского, нежели слогом Пушкина или Гоголя» (III, 261). Простота и верность жизни — это «свойство гения или, по крайней мере, высокого таланта...» (VII, 24). Поэтому в свою очередь адекватные своему предмету восприятие, переживание, оценка шедевров реалистического искусства — «камень преткновения для многих» (XI, 381).

Качеством, родственным естественности и простоте, является «скрытая, сосредоточенная сила» (II, 315), которая обнаруживается как бы сама собой: у Пушкина «диссонанс и драма всегда внутри, а снаружи все спокойно, как будто ничего не случилось, так что грубая, невосприимчивая или неразвитая натура не может тут видеть ни силы, ни борьбы, ни величия» (V, 558). По-

мимо проявления художественного такта сдержанность реалистического повествования имеет и другую причину: оно адресовано сознанию и жизненному опыту читателя, который «не хочет, чтоб с ним обращались, как с дитятею, и все ему разбалтывали и объясняли: напротив, ему хочется самому все понять, все разгадать, все оценить, а от автора требует он только *поэтических фактов*». Иногда это приводит к особого рода «недосказанности», которая, однако, означает не «невыраженность», а особый способ опосредованно-подтекстового раскрытия содержания (V, 506—507). «В том-то и высочайшее искусство поэта,— замечает Белинский,— чтобы, не говоря о предмете, говорить о нем». В мастерски написанных произведениях автор, «не говоря *иного*, дает знать *все*»; в них есть нечто, что угадывается из «молчания... из недоговоренного слова, едва заметного движения», в то время как в дюжинных поделках все высказывается «прямо, утвердительно и определительно» (IV, 214, 339).

Вслед за Пушкиным требования поэтической истинности, ясности и простоты Белинский дополняет критериями *точности* и *определенности* поэтического языка. Термины эти он обычно ставит в одном семантическом ряду, указывая тем самым на взаимосвязанность обозначаемых ими достоинств (I, 362; V, 557). Иногда он говорит при этом об особой «пушкинской точности выражения», имея в виду ту полную «покоренность», подчиненность средств изображения и выражения творческой задаче, благодаря которым становится ясным: «нет в языке другого слова, которое тут могло бы заменить его» (IV, 545). Смысл термина *определенность*, следовательно, в оправданности и выверенности каждого художественного средства, приема, детали. Определенность, в результате которой все необходимо и незаменимо и «все на своем месте», есть отличительное «свойство великих поэтов» (V, 557).

В свою очередь точность, определенность и выразительность художественных средств рождают художественную *экономность*. В деле искусства, полагал Белинский, значительность не определяется размером или количеством: только невежды «вешают изящное пудами, меряют аршинами» (IV, 175). Они не понимают, что творческое создание тем более совершенно, чем менее средств затрачено для достижения цели, и потому оно может быть обширным по значению и в то же время «непринужденно сжатым» (V, 212). Таковы «маленькие трагедии» Пушкина, в которых на нескольких страницах он умеет «исчерпать великую идею». Если определить художественность с этой точки зрения, можно сказать, что она «в том и состоит, что одною чертою, одним словом живо и полно представляет то, чего без нее никогда не выразишь и в десяти томах» (III, 53, 100). Многословность — признак бездарности; истинный же художник умеет быть «плодовитым

в краткости» (V, 454); в его созданиях «никогда не бывает ничего лишнего» — как не бывает и «ничего недостающего»: у него «все в меру, все на своем месте» (VII, 330).

Способность художника соотносить все элементы произведения и даже отдельные детали с его идеей, интуитивно ощущать и выверять их необходимость Белинский называл *тактом художественной меры*. В качестве высокого явления искусства, которое позволяет увидеть, как проявляется этот такт меры, он указывал на творческую практику Гоголя, который «не только знает, с чего начать и где остановиться, но и умеет развить предмет ни меньше, ни больше того, сколько нужно» (X, 40—41). При этом он мыслил художественную меру диалектично и понимал, что в каждом случае она проистекает из творческой задачи. Он отметил, например, что в повести Григоровича «Антон-Горемыка» наряду с длиннотами неоправданными (которые для пользы дела следует устранить) есть «длинноты существенные», которым повесть эта «обязана своими достоинствами» (XII, 444).

В представлениях Белинского о «необманчивых признаках» художественного совершенства нашла отражение творческая практика писателей «реального направления», равно как и реалистическая устремленность русской эстетической мысли в целом. Характеризуя эту тенденцию, он отметил, что в современной литературе все более утверждается такая система поэтического мышления, которую можно назвать «прозаической». Это отнюдь не нонсенс, поясняет Белинский, если иметь в виду не жанровые признаки, а сущностную сторону произведений и разуметь под «прозою» не стилистику, а «богатство внутреннего поэтического содержания» и такие его качества, как «мужественную зрелость и крепость мысли, сосредоточенную в самой себе силу чувства, верный такт действительности». В этом смысле проза (которую романтики противополагали поэзии) может быть высокопоэтичной. В этом смысле и «Евгений Онегин» и «Борис Годунов» в равной мере свидетельствуют о «переходе к прозе». В этом смысле отличительная черта и достоинство зрелой поэзии Лермонтова — прозаичность как «способность смотреть прямыми глазами на всякую истину, на всякое чувство» (VI, 489—490, 523, 526). В этом смысле весь новый период развития русской литературы, отличающийся от романтического «мужественною зрелостью», также может быть назван прозаическим.

Принципы, на которых основывалась «поэзия жизни», конститутивны для реалистической системы художественного мышления; их не отменило и не поставило под сомнение последующее развитие искусства. Вместе с тем развертывание и осуществление этих принципов — процесс конкретно-исторический, в ходе которого выявлялись новые грани и возможности реалистического творческого метода. «Реальное направление», развивавшееся в единстве с общественным и эстетическим сознанием, обретало новые и неповторимые черты.

В середине 1842 года Белинский отметил, что оригинальные и самобытные произведения Гоголя, проникнув в сознание русского общества, уже «*производят новую школу* в искусстве и литературе». Тогда же он констатировал немаловажное значение своей собственной деятельности в обосновании и защите эстетической платформы этой школы (VI, 212. Курсив мой.—*П. С.*). В 1845 году он повторил, что «Арабески», «Миргород», «Ревизор» оказали «огромное влияние» на русскую литературу, «вследствие которого все молодые писатели пошли по пути, указанному Гоголем», а «Мертвые души» окончательно «упрочили торжество новой школы». И вновь подчеркнул, что причину возникновения этой школы следует видеть также в том, что «Отечественные записки» своей критикой «теоретически развивают и поддерживают» ее идейно-творческое направление (IX, 9—10, 375). Начиная с 1844 года эта художественная школа получила название натуральной (каким содержанием наполнялся этот термин в языке Белинского, мы уже знаем).

В чем же (помимо общих свойств «поэзии жизни») состояли творческие приобретения натуральной школы?

Белинский не мог исчерпывающе ответить на такой вопрос в печати. Как объяснил он сам, он был принужден некоторые свои положения излагать в таком виде, что они «мало общего имели с его убеждениями», должен был идти на уступки, «на которые внутренно и не думал соглашаться», потому что высказаться вполне — означало бы «наводить волков на овчарню» (XII, 432). Мы должны будем поэтому опираться не только на положения его статей, но и на соответствующие указания, которые содержатся в его письмах. Следует исходить при этом также из объективного смысла творчества писателей натуральной школы (прежде всего Герцена, Тургенева, Достоевского, Некрасова, Григоровича, Гончарова, Даля).

Хотя натуральная школа многим обязана Гоголю, разъяснял Белинский в одном из последних своих писем, однако между ними «целая бездна»: если он указал на новое содержание, то она

воспользовалась этим содержанием *сознательнее* (XII, 461). Белинский имел в виду более отчетливое понимание противоречий, разламывавших крепостническую Россию: соответственно он разъяснял в статьях, что происходит более и более тесное сближение русской литературы с жизнью и что при этом у писателей 40-х годов само «понятие о «действительности» совершенно новое» (X, 7, 23). Во-вторых, имелось в виду осознание внутренней связи реалистического направления с освободительным движением, и Белинский подчеркивал, что литература не только отражает в себе это движение, но и *способствует его возбуждению* (X, 302). Наконец, приобретение последователей Гоголя Белинский видел в переходе к изображению «картин особого рода мира жизни» (IX, 51) и бесстрашной решимости показать «наготу страшной истины», за которую и ополчились на натуральную школу все те, кто хотел бы видеть бедность опрятной и умытой, мужиков одетыми в костюмы театральных пейзан, а в финале повести найти водворение благополучия и счастья в убежищах голодной нищеты (X, 297—298). О том, какое «страшное, гнетущее, мучительное, удушающее впечатление» произвели на самого Белинского эти *картины особого рода*, мы узнаем из письма, которое он написал, после того как в очередной раз перечитал «Антона-Горемыку»: ему некоторое время казалось, что он «в конюшне, где благонамеренный помещик порет и истязует целую вотчину» (XII, 445).

Все сказанное объясняет, почему Белинский считал правомерным, логичным и необходимым говорить об «отрицательном» (то есть правдиво-критическом и откровенно критикующем современную ему действительность) направлении натуральной школы.

Мы уже видели, что в революционном отрицании устаревающих, изживающих себя форм общественной жизни, социальных институтов и отношений он видел непременное условие обновления общества, его продвижения к социалистическому идеалу. Но он полагал также, что «дух отрицания» играет «великую роль» и в нравственном обновлении человечества, становится непременным «элементом» идейного развития народа, «отрывая отдельные лица и целые массы от непосредственных и привычных положений и стремя их к новым и сознательным убеждениям» (VI, 95). Вот этот-то дух анализа, исследования, критики, характеризовавший современную ему «критическую эпоху» (IX, 78), и определял особую устремленность прогрессивной русской литературы его времени. Натуральная школа была конкретно-историческим выражением того демократического по идейному смыслу художественного направления в русской литературе, которое может быть названо *критическим реализмом.*

Была своя логика в рассуждениях С. Уварова, который связывал развитие реалистического направления в литературе с тайным,

но несомненным стремлением «свергнуть иго христианства, свыше на нее наложенное», и «возвести *действительность* на степень ужасающего могущества», а тем самым — утвердить в умах «материализм», который является «глубочайшею язвою» всех обществ начиная с античных республик (*207*, 5, 9). «Отрицательное направление» русской реалистической литературы было демократичным и освобождающим умы по самому его смыслу: оно было движимо стремлением исследовать причины человеческих бед и несчастий и выносило суровый приговор социальным установлениям и отношениям, их порождающим; оно способствовало осознанию закономерностей общественного развития, а тем самым — развитию революционного общественного сознания.

Демократическая идейная устремленность натуральной школы не могла не вызвать ожесточенные нападки со стороны идеологов охранительного лагеря. В произведениях Гоголя преднамеренно искажена и очернена русская жизнь, утверждал Булгарин. Гоголь выдумал «особый мир негодяев, который никогда не существовал и не мог существовать... он и не хотел представлять действительного мира». Подобно ему питомцы «новейшей, образованной Гоголем школы» рисуют одни «исключения в низшем слое человеческого общества» (*23*, *24*, *25*). Смысл деятельности натуральной школы, уверял Греч, заключается в том, чтобы «превращать великое в смешное и наоборот» (*57*, 46). Гоголь своим односторонним и поверхностным изображением русской жизни вызвал «литературный застой», заявлял А. Мартынов. Этому способствовали «ложные теории словесности» (*105*, 12, 25) (он имел в виду прежде всего деятельность Белинского.— *П. С.*).

Художественную недостоверность произведений натуральной школы, нарочитую надуманность и даже неблаговидность «отрицательного» ее направления со своих позиций доказывали также эстетики из идеалистического лагеря.

Устанавливая «происхождение натурализма» в русской литературе, Ю. Самарин писал: «Натуральная школа переняла у Гоголя только его односторонность» и «не прибавила ни лепты» к его достижениям. Ее направление «заимствовано у новейшей французской литературы — это карикатура и клевета на действительность...». И так как она является «плодом подражания, а не действительных потребностей общества», то и должна исчезнуть так же внезапно, как возникла (*181*, 194, 200, 206). Целую серию статей, направленных против «натурализма» и натуральной школы, напечатал Шевырев. В отзыве о «Выбранных местах из переписки с друзьями» он снисходительно принимал во внимание покаяния и самобичевания Гоголя и наставительно заключал: хорошо, что талантливый писатель «сам испугался той школы, которую нехотя произвел», и готов искупить свою вину (*218*, 28—29). Что

касается самой этой школы, то она усугубила ошибки Гоголя, продемонстрировала «отсутствие художественной совести» и произвела одну лишь «клевету на народ и его действительность» (*226*, 49, 51). Нарочитое искажение и очернение жизни, явилось следствием проникновения в русскую литературу «тенденций, пришедших из чужи». Исключительно опасна среди них «тенденция *социабельная*», заключающаяся в намерении вызвать ненависть одних членов общества против других и ожесточить целые сословия. Она явственнее всего выступает в повестях Герцена, который не понимает, что «путь к освобождению заключается не в ненависти к палачу, а в той бесконечной силе любви, которая таится в жертве»; теперь же в особенности «не время в жертве возбуждать ненависть» (*227*, ч. 1, 170, 189; ч. 2, 187).

Отвечать прямо и откровенно на подобные негодующие обвинения и жалобы, имевшие отчасти «голубой оттенок», было делом нелегким. Сказать, что «отрицательность», критическая непримиримость и *социальность* не следствие предубежденности русских писателей или ошибочной предустановленности эстетической платформы натуральной школы, а единственно верное идейно-творческое направление, оправданное высокими целями, Белинский, разумеется, не мог и потому излагал свою мысль имплицитно. Натуральная школа, разъяснял он, явилась «результатом всего прошедшего развития» русской литературы, а вместе с тем и «ответом на современные потребности нашего общества» (X, 243), и потому в ее «отрицательном направлении» следует видеть не заблуждение и упадок, а достижение. К тому же, следуя «отрицательному направлению», литература не изменяет основополагающему принципу направления *реального* и продолжает «изображать русскую действительность с поразительною верностию и истиною» (X, 294). Путь, на который она стала в 40-е годы, плодотворен, и она должна бы следовать по этому пути еще более решительно, но это зависит не от нее самой, а от «предметов, доступных ее заведыванию» (X, 32—33).

Что же касается бросаемых натуральной школе обвинений в «случайности» наблюдений и недостоверности «картин бедности», которые она рисует (*5*, 28—29), что касается также пожеланий, чтобы литература показывала жизнь народа «облагороженною и возвеличенною», водворяла в сердцах людских «полную блаженную гармонию» и, примиряя враждующие силы, «созидала мир русской мечты» (*217*, 513; *231*, 540; *228*, 347), то здесь Белинский дал волю сарказму. Он издевался над сибаритами, которым хотелось бы, чтобы литература превратилась в приятное и развлекающее чтение и «заставляла читателя забывать о тягостях и страданиях жизни»: в сущности, они недовольны тем, что «поэзия перестала бесстыдно лгать» (X, 297—298).

В темпераментной, страстной, а вместе с тем всесторонне продуманной и превосходно аргументированной апологии «отрицательного направления», развернутой Белинским, для историка философской эстетической мысли особенно важны высказывания, в которых он рассматривал существо метода Гоголя и творческие принципы основоположника натуральной школы, развитые его последователями. Поскольку положения, им изложенные, дополняли и достраивали концепцию критического реализма, мы проследим ход и логику мысли Белинского начиная со статьи «О русской повести...», положившей начало его размышлениям и его борьбе за Гоголя.

Важнейшую заслугу Гоголя Белинский с самого начала видел в усовершенствовании того правдивого воспроизведения жизненных явлений, принципы которого последовательно формировались в творчестве Фонвизина, Крылова, Грибоедова, Пушкина, Лермонтова. «Кривые истолкователи» гоголевского творчества, писал Белинский в 1835 году, не в состоянии понять, что этот писатель «не льстит жизни, но и не клевещет на нее, он рад выставить наружу все, что есть в ней прекрасного, человеческого, и в то же время не скрывает нимало и ее безобразия. В том и другом случае он верен жизни до последней степени» (I, 292—293). Нет, не одна лишь «стихия смешного», развивал эту мысль Белинский годом позже, составляет природу гоголевского дарования: его отличительная черта — в способности верно схватывать и передавать правдиво всю обширную сферу жизни «в ее неуловимо разнообразных проявлениях» (II, 136—137). Палитра автора «Вечеров на хуторе близ Диканьки» и «Миргорода», «Арабесок» и «Ревизора» многоцветна, отмечает Белинский в одной из последних статей: «Кроме высокого комического таланта, Гоголь обладает таким же и трагическим». В слиянии обеих стихий — отличительное свойство его дара (X, 179).

Рисуя в первой части поэмы «Мертвые души» помещичью и чиновничью среду, Гоголь не оставил в ней места для положительных явлений. Причина этому — в «мертвом направлении» Гоголя и его последователей, утверждал А. Студитский (*201*, 256). «Вина не в материале, не в предметах, а *в способе изображения самих предметов*», — настаивал Шевырев (*226*, 43. Курсив мой.— *П. С.*). Белинский же объяснял эту «бесположительность» другой причиной. Исполненные теплого юмора и лиризма «Вечера на хуторе...» и повесть «Тарас Бульба» свидетельствовали, что, следуя основополагающим принципам «реального направления», Гоголь изображал прекрасное, трагическое, героическое так же успешно и верно, как и безобразное, комическое, низменное. В истории народа, его сказаниях, песнях, сказках нашел он материалы для своих ранних произведений; в его жизни он сумел «подсте-

речь и уловить играние солнечного луча поэзии» (V, 178). Однако гений Гоголя, его «художническое чутье» подсказывали ему и другие, противоположные сюжеты, существенно важные для адекватного воспроизведения современности: в силу стремления к художественной правде он стал обличителем помещичьего и чиновничьего сословий и потому от веселого, дружеского, сочувственного смеха перешел к смеху горькому и осуждающему, который сам называл «смехом сквозь слезы». И если «друзья Гоголя» из «Москвитянина» были огорчены тем, что в «Мертвых душах» писатель не изобразил Россию такою же поэтичной, какой изображена Украина в «Вечерах», то Белинский исключительно высоко оценил идейные и художественные достоинства первой части поэмы прежде всего потому, что здесь действительность «разлагается и отрицается» (VI, 255). Более того, в его глазах именно это и делало произведение писателя «столько же истинным, сколько и патриотическим» (VI, 217). При этом он подчеркнул, что Гоголь «мог бы произвести колоссальные создания» позитивного и даже героического смысла, если бы доступная ему и хорошо изученная им среда «могла дать ему необходимое для таких созданий содержание»; но в «Мертвых душах» в силу верности жизни и истине он оказался увлеченным другой, не менее важной целью: «объектировать современную действительность» (VI, 425).

Теоретики из «Москвитянина» всячески поощряли замыслы Гоголя относительно создания второй и третьей частей поэмы, в которых должны были быть показаны (в той же среде) «высокие и прекрасные явления» и создана «апофеоза» русскому человеку. Они ожидали от писателя «высоких созданий вроде Тараса Бульбы, взятых уже из русского мира» (то есть из крепостнической действительности), и были уверены заранее, что он «славно сдержит свое слово» (*228*, *357*, *370*). Белинский же замечал, что, «глубоко уважая великий талант Гоголя, страстно любя его гениальные создания», он в то же время сомневается в выполнимости подобных планов. Выписывая туманные, предположительно-условные обещания писателя о том, что, может быть, «в сей же самой повести почуются иные, еще доселе не бранные струны... пройдет муж, одаренный божественными доблестями», и т. д., он признавался, что впадает в «тревожное раздумье», и замечал: «Много, слишком много обещано, так много, что негде и взять того, чем выполнить обещание... нам как-то страшно, чтоб первая часть, в которой все комическое, не осталась истинною трагедиею, а остальные две, где должны проступить трагические элементы, не сделались комическими...» (VI, 417—418). Совершенно ясно, что Белинский иронизировал здесь над несостоятельностью попытки отыскать в помещичье-чиновничьей среде антиподов Чичикову, Ноздреву, Собакевичу.

Разумеется, Белинский не ставил знака равенства между «расейской действительностью» и исторической действительностью в целом, которая включала в себя также и жизнь собственного народа. Он настойчиво разъяснял, что русская литература в лице Гоголя и его последователей относилась непримиримо отрицательно не к обществу вообще, но к тем его сторонам и явлениям, которые враждебны народу. Об этом свидетельствует хотя бы следующее место из «Литературного разговора, подслушанного в книжной лавке» (1842):

«Б.— Но неужели же в русской действительности нет ничего лучше и благороднее Петрушки, Селифана, Коробочки, Собакевича, Чичикова и тому подобных героев и героинь?

А.— Без всякого сомнения, есть; и автор совсем не думал своими «Мертвыми душами» утверждать противное. Он только взял себе известную сферу жизни, действительно существующую,— вот и все. Упрекать его за это — все равно, что упрекать Мольера и Фонвизина, зачем они писали комедии...» (VI, 359).

И вот, когда не только официозные критики, но и «друзья Гоголя» стали ставить в особенную вину писателю, что он не выводит на сцену лиц благородных и добродетельных, Белинский отвел эти обвинения, обратившись к анализу дарования великого писателя-реалиста. Гоголь создал образы Городничего, Хлестакова, Чичикова и Собакевича; однако «зачем же забывают, что тот же Гоголь написал «Тараса Бульбу», поэму, герой и второстепенные действующие лица которой — характеры высоко трагические? И между тем видно, что поэма эта писана тою же рукою, которою писаны «Ревизор» и «Мертвые души». Отстаивая в борьбе за Гоголя «сущность его художественного таланта», Белинский вместе с тем *отстаивал сущность метода критического реализма.* Поэтому не одно лишь конкретно-историческое, но и типологическое значение имеет его вывод о том, что «существенной особенностью таланта Гоголя» является «не один дар выставлять ярко пошлость жизни, а еще более — дар выставлять явления жизни *во всей полноте их реальности и их истинности*» (X, 244; XII, 461. Курсив мой.— *П. С.*).

Итак, отличительными чертами творческого дарования и метода Гоголя Белинский считал «верность натуре», «глубокое проникновение в сущность жизни, верный такт, всеобъемлющее чувство действительности» (V, 567). Гоголь, как правдивый и гениальный художник-реалист, изображал то «общее и необходимое, которое дает колорит и смысл всей его эпохе» (X, 306). И если у основателя новой литературной школы был удивительный дар к художественной правдивости и искренности, то это свойство унаследовали сторонники «отрицательного направления»: они не хотят «погрешать против основных законов искусства» и насиль-

ственно, «вопреки внутреннему смыслу своих произведений», вводить в них идеализированных и небывалых героев (X, 247).

Однако это не означало антигероичности самого реалистического искусства, отсутствия позитивных начал и устремлений у писателей «отрицательного направления», односторонности художественного их метода.

Сущностно характерную черту «реальной поэзии» Белинский видел в том, что она показывает жизнь «во всем ее ужасающем безобразии и во всей ее торжественной красоте» (I, 267), а одним из отличительных свойств творческого сознания реалистов считал «уменье представлять прозу действительности под поэтическим углом зрения», поясняя, что это осветляющее ви́дение жизни не означает «накладывания белил и румян»,— напротив, оно состоит в способности показывать ее «в ее естественной, истинной красоте» (VII, 429, 339). При кажущейся незамысловатости, в творческом отношении это наиболее трудная задача, подчеркивал он, и нужно обладать подлинно большим дарованием, чтобы создать произведение «простое и прекрасное, взятое из всем известной действительности, но веющее новым духом, новою жизнью» (VIII, 67). Это особое качество реальной, жизненной красоты, отображенной и обогащенной искусством, есть, конечно, результат работы творческого воображения, однако при этом реалисты ничего не измышляют и не выдумывают каких-либо небывалостей: им достаточно ясного разума, позволяющего «находить свои идеалы вокруг себя»,— и все удивляются, «как можно с такими малыми средствами сделать так много, из таких простых материалов построить такое прекрасное здание...» (VIII, 89).

Согласно учению Белинского о натуральной школе, ее «отрицательное направление» свидетельствовало о возмужании и это возмужание не было связано с утратой сущностных свойств «реальной поэзии». Выстраивая свою концепцию, он писал, что в развитии общественного сознания «отрицание указывает на требование» (IX, 284), и разъяснял, что и в духовной жизни человечества и в исторической его практике «без стремления всегда к новому, всегда к будущему не было бы никакого движения, никакого хода вперед», а это стремление связано с неудовлетворенностью уже существующим и его критикой во имя новых целей и идеалов (IX, 13). Эта закономерность распространяет свое действие и на художественное сознание: художнику недостаточно «страдать от диссонансов и противоречий жизни» — он должен «носить в душе своей идеал лучшей действительности и веру в возможность его осуществления» (VII, 344). Что же касается реалистической литературы в целом, то и здесь также «*отрицание*, чтоб быть живым и поэтическим, *должно делаться во имя идеала*» (X, 294. Курсив мой.— *П. С.*).

Следовательно, глубоко прав был Чернышевский, когда заметил, что вопреки сложившемуся мнению, будто Белинский «был в нашей критике органом отрицания, надобно сказать, напротив, что он первый... положил границы отрицанию...» (*212*, III, 193).

Для исследователей наследия Белинского ценно каждое его высказывание, позволяющее восстановить логику его мысли или какую-либо черту, восполняющую наши представления о системе его эстетических взглядов. В особенности же значимыми для нас теперь оказываются такие его размышления, о которых можно сказать, что ими было начато построение еще одной концепции, подвигавшей философскую эстетическую мысль и подготавливавшей ее дальнейшие приобретения.

С одной из таких строящихся и обращенных в будущее концепций мы встречаемся, когда он говорит о «новом романтизме» и даже о «романтике». Этот (последний) термин принадлежит самому Белинскому. Нам не приходилось встречать его ни в энциклопедических и толковых словарях первой половины XIX века, ни в речевом обиходе журнальной критики, ни в языке художественной литературы. Нет его даже в энциклопедически богатом понятийном лексиконе Герцена, написавшего специальную статью о романтизме в научном мышлении и дилетантах-романтиках (см. *51*). У Белинского оно употреблено лишь дважды, но все-таки употреблено. Высказывания, в которых раскрывается свойственное ему смысловое наполнение этого слова, разбросаны по страницам двух больших статей. Собранные вместе и осмысленные в их внутренней связи и соотнесенности с подтекстом, тезисы эти позволяют восстановить в общих чертах следующую концепцию.

Романтизм — «принадлежность не одного только искусства»: это особая установка сознания и особое состояние «внутреннего мира души», которые могут быть свойственны не только художнику, но и каждому мыслящему и ищущему жизненного смысла человеку. В юности, в пору становления личности, человек «бывает полон безотчетного стремления, безотчетной тревоги». Этот психологический романтический элемент может оказаться весьма благотворным: «...если такой человек потом может сделаться способным к стремлению действительному, имеющему цель и результат, он этим будет обязан тому, что у него было время безотчетного стремления», потому что внутренняя эмоциональная и духовная жизнь человека есть та почва, на которой возникают стремления к идеалу. Поэтому «развитие романтических элементов есть первое условие человечности» (V, 548—549; VII, 145, 182).

Чтобы обозначить соответствующий строй сознания, Белинский и ввел в язык эстетики новый термин. В многообразии человеческой психики, размышляет он, заметны два полюса: «сторона внутренняя, задушевная, сторона сердца, словом *романтика*, — и

сторона сознающего себя разума». Совершенный, гармоничный человек должен достичь взаимного «сопроникновения» каждой из этих сторон. Научное познание мира, художественное творчество, гражданская деятельность успешны только в том случае, если они находятся «в живой органической связи с стороною романтики». Однако, развивая в себе «романтические элементы», нужно избежать опасности стать всего-навсего только мечтателем: «Горе тому, кто, соблазненный обаянием этого внутреннего мира души, закроет глаза на внешний мир и уйдет туда, в глубь себя...» Замкнуться в самом себе — означает обречь себя на безысходно-тоскливое существование без радости и надежды (V, 548—549; VII, 158—159).

Итак, хотя Белинский употребляет как взаимозаменяемые термины *романтика* и *новый романтизм*, является совершенно очевидным, что он имел в виду не творческий метод и не самостоятельное художественное направление, а особый строй сознания, *не противоречащий критическому реализму*. В «новом романтизме», писал он, «сосредоточились все моменты романтизма, развившегося в истории человечества, и *образовали совершенно новое целое*»; прежний романтизм «явился в наше время совершенно перерожденным и преображенным»: он расширен «новыми элементами» и приведен в согласие «с историею и с практической деятельностию». Это такое мировоззрение, при котором полностью преодолеваются религиозный квиетизм и мистицизм, а потому в нем «нет мрака и много света». Неопределенная сердечная чувствительность уступила в нем место «любви к человечеству», которая имеет конкретный и действенный социальный смысл: «Историческое созерцание (то есть понимание необходимости революционного преобразования общества.— *П. С.*) должно лежать в основе этой любви и служить указателем для деятельности, осуществляющей эту любовь» (V, 548; VII, 158—159, 182. Курсив мой.— *П. С.*).

Такой предстает эстетическая теорема «нового романтизма» (романтики), намеченная только штрихами, но тем не менее весьма значимая, поскольку речь шла о новом строе мышления в широком смысле слова, и этому, по самому существу его революционному, миропониманию и мироотношению предстояло утвердиться в сознании новых поколений мыслящих людей России и во многом определить также и особенности художественного сознания критических реалистов.

Идеи Белинского о позитивных возможностях и целях реалистического искусства имели основополагающее значение для эстетической платформы натуральной школы, однако их творческое осуществление в 40-е годы затруднялось и осложнялось причинами, к собственным законам искусства отношения не имеющими.

Вопрос о возможной позитивной программе натуральной школы затрагивал коренное противоречие крепостнической действительно-

сти. Речь шла о центральной коллизии этого времени, и потому здесь чаще всего Белинский должен был прибегать к намекам и умолчаниям или «говорить многое не так, как думаешь» (XII, 461).

Как мы видели, он старался показать несостоятельность намерения автора «Мертвых душ» найти представительные положительные явления в среде, им изображаемой. При этом пояснял, что имеет в виду лишь одну, «отрицательную сторону» русской действительности, в то время как «общество, и особливо народ, заключают в себе множество сторон, которые не только повесть, целая литература никогда не исчерпает» (X, 250). Более того, опровергая демагогические обвинения в отсутствии сочувствия к простым людям, в клевете на народ, в «отрицании коренных начал народной жизни» и т. п., он подчеркивал, что реалисты открыли источник положительного содержания в «обычных людях», и как на важнейшую заслугу прогрессивной русской литературы указывал на демократизацию ее тематики. Наводя читателя на мысль, что «отрицательное направление» русской литературы вызвано особой ее ролью в условиях крепостнической действительности, что оно определяется гражданственным призванием писателей, он пояснял: «...если бы ее преобладающее отрицательное направление и было одностороннею крайностию,— и в этом есть своя польза, свое добро: привычка верно изображать отрицательные явления жизни *даст возможность тем же людям или их последователям*, когда придет время, *верно изображать и положительные явления жизни*, не становя их на ходули, не преувеличивая, словом, не идеализируя их реторически» (X, 16—17. Курсив мой — *П. С.*). В этом высказывании заключено указание, что метод критического реализма не только не препятствует воспроизведению прекрасного жизненного содержания, но и делает это воспроизведение более совершенным в художественном отношении.

Но что же означала оговорка Белинского: «*когда придет время*»? Ответ мы вновь находим в его письмах. Многие, объяснял он здесь, «не видя в сочинениях Гоголя и натуральной школы так называемых «благородных» лиц, а все плутов или плутишек, приписывают это будто бы оскорбительному понятию о России, что в ней-де честных, благородных и вместе с тем умных людей быть не может. Это обвинение нелепое, и его-то старался я и буду стараться отстранить. Что хорошие люди есть везде, об этом и говорить нечего, что их на Руси, по сущности народа русского, должно быть гораздо больше, нежели как думают сами славянофилы (т. е. истинно хороших людей, а не мелодраматических героев), и что, наконец, Русь есть по преимуществу страна крайностей и чудных, странных, непонятных исключений,— все это для меня аксиома, как $2 \times 2 = 4$». Однако хотя у русских писателей есть (потенциально) столь богатый источник, их творческие возможности

тем не менее скованы привходящими обстоятельствами: «...литература все-таки не может пользоваться этими хорошими людьми, не впадая в идеализацию, в реторику и мелодраму, т. е. *не может представлять их художественно такими, как они есть на самом деле*, по той простой причине, что их тогда не пропустит цензурная таможня. А почему? Потому именно, что *в них человеческое в прямом противоречии с тою общественною средою, в которой они живут*... Вот, например, честный секретарь уездного суда. Писатель реторической школы, изобразив его гражданские и юридические подвиги, кончит тем, [что] за его добродетель он получает большой чин и делается губернатором, а там и сенатором. Это цензура пропустит со всею охотою... Но писатель натуральной школы, для которого всего дороже истина, под конец повести представит, что героя опутали со всех сторон и запутали, засудили, отрешили с бесчестием от места, которое он *портил*, и пустили с семьею по миру, если не сослали в Сибирь...» (XII, 459—460. Курсив мой.— *П. С.*).

Здесь без искажений и недомолвок высказан тезис, который в статьях Белинский пытался развить «прикровенно» *: литература пока еще не может изображать всего положительного содержания русской жизни, так как это значило бы обнажить противоречие между человеческим началом и гнетущим его крепостническим строем.

Поскольку же демократические по смыслу нравственные, эстетические и общественные идеалы не могли найти непосредственное и адекватное воплощение в художественных образах, русским писателям приходилось искать иных способов их выражения.

Своеобразие гоголевского творчества Белинский видел в том, что идеал прекрасного человека возникает в его произведениях словно по принципу негатива: из-за «чудовищных и безобразных лиц им (читателям.— *П. С.*) видятся другие, благообразные лики; эта грязная действительность наводит их на созерцание идеальной

* Примером может служить ответ Белинского Э. И. Губеру, который, признавая, что многие стороны русской действительности «не подлежат анализу литератора», в то же время упрекал «молодую русскую литературу» в том, что она «выставляет грязные стороны жизни» и еще «не возвысилась ни до единой из чистых ее сторон» («Санктпетербугские ведомости», 1847, № 4). «Не понимаем, как подобные строки могли выйти из-под пера человека с таким умом и образованием»,— с горечью заметил на это Белинский. Сознавать невозможность своего требования и в то время упрекать литературу за несоответствие этому требованию — «не значит ли это шутить над здравым смыслом читателей?.. Положим, что современная русская литература идет не большою столбовою дорогою, а проселочною; но если это единственная дорога, существующая для нее, неужели же вы обвините ее, что она предпочла лучше идти проселочным путем, нежели вовсе не идти ни по какой дороге. Мы даже думаем, что литература наша делает больше, нежели сколько можно от нее требовать...» (X, 95—96).

действительности, и то, что есть, яснее представляет им то, что бы должно быть...» (V, 567). Белинский разъяснял, что такое *утверждающее отрицание*, будучи действенной формой борьбы с тем, что мешает прорастать «плодовитому зерну» русской жизни, может служить в условиях 40-х годов пропаганде передовых, запретных идеалов не менее успешно, чем изображение идеального героя. Поэтому значение творческого опыта Гоголя он видел также и в том, что реалисты учатся у него высказывать свою позитивную программу через те отношения, «в которые автор ставит друг к другу созданные им типы, сообразно с мыслию, которую он хочет развить своим произведением» (X, 295).

Как на особую заслугу натуральной школы Белинский указывал на то, что благодаря ей «мир творчества расширился, и *человек*, без всяких отношений к его званию, получил в нем право гражданства» (VIII, 250). Это означало «повершить окончательно стремление... литературы, желавшей сделаться вполне национальною, русскою, оригинальною и самобытною; это значило сделать ее выражением и зеркалом русского общества, одушевить ее живым национальным интересом» (IX, 388). С расширением мира творчества расширился и круг эстетических проблем. Не ограничиваясь одной лишь «тоской по идеалу» (VIII, 90), русские писатели стали на путь, ведущий к разрешению проблемы положительного героя нового типа. В связи с этим актуальными стали вопросы об источниках прекрасного человеческого содержания, которое призвана открыть и освоить реалистическая литература, о чертах совершенной человеческой личности, которую ей предстояло воплотить в образе положительного героя, о принципах художественного его изображения.

Проблема положительного героя

Проблема положительного героя — та сфера эстетической мысли, где наука об искусстве оказывается столько же и наукой о человеке. Поэтому литературные типы рассматривались здесь Белинским как феномены нравственного мира, требования, выдвигавшиеся развитием общественного сознания, определяли критерии эстетического достоинства, а значимость художественных обобщений ставилась в зависимость от заключенного в них этического содержания.

Стремление создать образ героя, в котором воплотились бы лучшие свойства человека современного, а вместе с тем и представления о возможном развитии человеческой личности,— характерная черта русского искусства. Поэтому и в эстетической науке уже в годы ее становления философское исследование кате-

гории красоты приводило к размышлениям о *прекрасном человеке*.

Является примечательным, что уже в 1804 году в «Рассуждении эстетико-моральном» М. Гаврилов исходил из критериев, гражданственного свойства: прекрасен тот человек, разъяснял он, которому при богатстве способностей и духовных интересов свойственно «во всех многоразличных действиях, обстоятельствах, склонностях, отношениях, словах и мыслях — употребление себя на пользу других, образование целой жизни своей так, чтобы она вся соделалась как бы симметрическою». Такой человек обладает внутренней цельностью, которую сообщает ему служение благу общества, и чем более мы подчиняем себя этой цели, «тем более жизнь наша представляет картину, достойную именоваться прекрасною, изящною». Поэтому свойствами подлинного человека следует считать «пламенную ревность, жар сердечный, твердость духа», способность к «преодолению себя» и «всегдашнюю деятельность, происходящую из собственной доброй воли». И нет ничего более радостного для самого человека, чем такое «возвышение себя» (*38*, 112, 116—117, 119, 120, 139).

Идеи этого трактата, свидетельствовавшего о формировании личностно-гражданственного самосознания, были развиты десятилетием позднее в «Рассуждении о великих характерах» П. Георгиевского. Характеры людей, говорил он, могут в определенной мере являться «собственным их произведением». Человек обладает великим характером, если жизнь его направляется им самим и если он движим «понятиями, идеальному миру принадлежащими». Героизм можно определить поэтому как «совершенное бескорыстие», а истинно достойными среди людей признать тех, кто оказался в силах «посвятить всего себя какому-либо одному великому предмету»: познанию, искусству, добру, «благу общему и отечеству» (*49*, 202).

Мысль о том, что жизнь каждого человека «сама по себе не составляет последней и безусловной цели, но заимствует свое достоинство от того, что она есть источник всякого нравственного совершенства», составляет один из главных тезисов «Права естественного» (1818—1820) А. Куницына — труда, ставшего философским основанием гражданственной программы декабристов. Пафос этого замечательного документа в провозглашении ценности человеческой личности и права каждого человека «располагать своими духовными и телесными силами по своему усмотрению»: познавать мир, мыслить, предполагать цель, достойную истинно человеческого существования, избирать путь и средства к ее достижению. Но именно из этого неотъемлемого «права на себя самого» вытекает, что человек должен следовать своему гражданскому долгу и стремиться к установлению демократиче-

ского правления, потому что единственно лишь оно обеспечивает свободу для каждой отдельной личности, а вместе с тем и «благополучие народа». Таким образом, в трактате Куницына рационалистическое категорическое веление уступает место сознательному выбору, осуществляя который «человек может жертвовать жизнию для предполагаемых им целей» (*94*, I, 53, 58—59, 60—61; II, 121, 143).

У декабристов понятия об «истинном человеке» были дополнены конкретными чертами революционного «действователя». Устремленность к высокой цели, душевная и нравственная цельность, гражданское мужество, самоотречение во имя революционного дела составляют черты идеала, который они «предображали» в поэтических произведениях. Черты эти были у многих из них также свойствами собственного их сознания и характера.

Белинский во многом обязан изначальными представлениями о прекрасном человеке и ценностной ориентацией эстетического своего сознания этой гуманистической доминанте русской художественной культуры.

Перед каждым, кто вступает в жизнь, говорил юный автор «Литературных мечтаний», с необходимостью открываются два вероятных пути. Один спокоен и легок: любить только самого себя и не стесняться творить зло, если оно приносит выгоду. Второй полон испытаний: выбрав его, нужно подавить «своекорыстное *я*» и поступиться благополучием «для блага ближнего, родины, для пользы человека» (I, 30, 31). Для себя Белинский уже выбрал второй путь и в единстве со своими убеждениями мог утверждать, что только жизнь, «исполненная бескорыстных порывов к добру, исполненная лишений и страданий», может быть названа прекрасной (I, 205).

От начала идейно-философских исканий он исходил из убеждения, что жизнь «есть действование, а действование есть борьба», следовательно, «без борьбы нет заслуги... а без действования нет жизни!» (I, 32, 70). И если для того, чтобы стать подлинным человеком, а не «существователем», необходимо «выразить хоть какую-нибудь человеческую сторону своего бытия», то в свою очередь для того, чтобы развернуть свои человеческие силы и способности, нужно «*действовать практически на пользу общества*» (I, 205. Курсив мой.— *П. С.*).

В тяжкие годы духовного кризиса, вызванного ошибочной концепцией «философии истории» Белинский изменил свои понятия о законах социального прогресса, но продолжал думать, что «борьба есть условие жизни». Правда, он мыслил ее теперь как коллизию «субъективного человека» с «объективным миром» и видел ее разрешение не в «восстании» против действительности, угнетающей личность, а в «самоотвержении в пользу общего»

(III, 341, 343). Допуская «личную самостоятельную свободу», он наряду с этим признавал и «высшую волю», над ним господствующую, а потому полагал, что «действительность человека состоит в его пребывании в действительности», которое в свою очередь «выражается тождеством его слова и дела» (XI, 316, 319).

Последовательно революционный взгляд на законы и движущие силы исторического развития, выстраданный Белинским, позволил ему преодолеть антиномию «субъективного» и «объективного» путем диалектического ее снятия. «*Живой* человек,— утверждает он теперь,— носит в своем духе, в своем сердце, в своей крови жизнь общества: он болеет его недугами, мучится его страданиями, цветет его здоровьем, блаженствует его счастием, вне своих собственных, своих личных обстоятельств»; конечно, служение общественному благу «отторгает его от него самого в известные моменты его жизни», но все-таки «не покоряет его себе совершенно и исключительно». Для того чтобы гармония была достигнута, «гражданин не должен уничтожать человека, ни человек гражданина» (IV, 488—489).

Революционный демократ 40-х годов в понятиях о совершенном человеке был далек от схематизма и ригоризма: конечную цель «общественного идеального развития» он видел в том, чтобы сделать людей человечными (XII, 28), а с другой стороны, его идеал совершенной личности предполагал, что каждому человеку нужно стремиться «во всякой сфере деятельности, на всякой ступени в лестнице общественной иерархии — быть *человеком*» (IV, 82). Быть же человечным человеком значило для Белинского «чувствовать и мыслить... И чем более содержания объемлет собою наше чувство и мысль... тем больше мы живем...» (IV, 487).

В этом смысле «возможное совершенство каждого человека, то, к чему должен и может стремиться каждый человек, состоит именно в том, чтоб, и доживши до седых волос... не пережить своей юности...» (VI, 126). Юность же обладает чудесным свойством: ей претит «довольство тем, что есть, без требования того, чего еще нет, но без чего не для чего жить» (VI, 436).

Искомая гармоничность человеческой личности не есть ее имманентная верность самой себе: в духовном мире человека, достигшего высшего уровня нравственного развития, центром является способность «возвыситься до идеи», готовность жить для идеи, составляющей «пафос целого его существования» (VII, 396). Наличие этого нравственного стержня, соединяющего личное и общественное, и делает возможным формирование цельного характера. В этом отношении идеальным состоянием духовного и душевного строя личности является «гармония внешней жизни человека с его внутреннею жизнию» (XI, 179), а гармония эта достижима при условии, что стремление к высокой цели проявляется

не в «книжном сознании и браминской созерцательности, а в живом и разумном *Tat*» (XII, 38). Недостаточно обладать святыми убеждениями — нужно следовать им; недостаточно иметь благородные намерения — нужно приводить их в исполнение: «необходим тот вдохновенный порыв, в котором сливаются воедино все силы человека» (IV, 595).

Человеческое стремление только тогда становится действительной силой, утверждал Белинский, «когда оно есть вечное *делание*, беспрерывное *творчество*» (VII, 181). Поэтому среди отличительных качеств сознания и характера истинно прекрасного человека он выделял как непременное и решающее способность не оставаться праздным зрителем истории, находить «цель борьбы и стремления» и ради нее «бороться и погибать, если надо». Считая неосновательными ссылки на неблагоприятные обстоятельства и различного рода несчастливые предопределения, он говорил: «Благо тому, кто, не довольствуясь настоящею действительностию, носил в душе своей идеал лучшего существования, жил и дышал одною мыслию — споспешествовать, по мере данных ему природою средств, осуществлению на земле идеала,— рано поутру выходил на общую работу и с мечом, и с словом, и с заступом, и с метлою, смотря по тому, что было ему по силам...» (VII, 195).

Этико-эстетическая дезидерата Белинского заключена не только в позитивно высказанных идеальных представлениях, но и в критериях, из которых он исходил при анализе характеров героев, созданных реалистической литературой его времени.

Существенно интересны с этой точки зрения его размышления о «героях своего времени», смысл образов которых он прочитал как печальное повествование об искомом, но не состоявшемся подлинно человеческом существовании.

Белинский показал, что болезненная их рефлексия, «неощущение» ценности собственного бытия, сознание своей нравственной смерти есть следствие неприменимости духовных сил, невозможности действовать во имя значительной цели «на основании общественных потребностей» (VII, 459). Не идеализируя этих «пустоцветов», чей характер «или решительное бездействие, или пустая деятельность» (XI, 527), он показал вынужденность такого состояния, а вместе с тем указал на «нравственные преимущества», которые делают их судьбу, сознание и характеры представительными для лучшей части дворянской интеллигенции. В Онегине и Печорине он увидел антиподов нравственных рептилий, равнодушных к современности, приниженно благополучных: непримиренность, решимость «смотреть в глаза действительности», духовная тревога, поиски смысла жизни, способного оправдать личное существование, сообщали их образам подлинную значимость и проблемность. В движении этих образов Белинский ищет восхож-

дения. Онегину претит пошлость окружающей его среды, однако, сознавая хорошо, что ему «не хочется того, чем так счастлива самолюбивая посредственность», он все-таки еще «не знает, чего ему надо, чего ему хочется». Печорин же сильнее страдает от своего безверия, ненавидит свой эгоизм и осуждает свое состояние. Он «выше Онегина *по идее*», а эта идея — готовность «ценою жизни и счастья купить веру». С этими возникающими свойствами сознания Белинский связывал проблематичную возможность выйти из проклятого противоречия (IV, 248, 263; VII, 457. Курсив мой.— *П. С.*).

Белинский был непримирим ко всякого рода «рассогласованностям» человека с самим собой: и в жизни и в искусстве, полагал он, «все говорит само за себя, т. е. делом, а не словами, не уверениями»; никакой ценностью не может поэтому обладать то, что «не равно своему идеалу» (IV, 48). Насколько позволяли цензурные условия, революционный демократ старался показать, сколь актуален, жизненно важен был по обстоятельствам его времени принцип практической действенности и такое неразрывно связанное с ним качество личности, как духовно-психическая цельность, единство ее устремлений, идеалов и социальной практики. В рецензии на перевод сочинений Платона он воспользовался возможностью изложить свою мысль с помощью прозрачной аллюзии и напомнил, что античный грек, кем бы ни являлся он по роду своей профессии, прежде всего был человеком и гражданином, для которого «иметь нравственное убеждение значило быть всегда готовым умереть за него». Нынешние же философы полагают, что их звание «избавляет от обязанности считать себя в каких бы то ни было кровных связях с обществом и народом», и потому иной философ на кафедре — герой истины, готовый защищать ее логическими построениями против всей вселенной; а в жизни — всего лишь обыватель, «хорошо вытвердивший правило «мое дело сторона» и живущий в ладу со всякою действительностию, равно счастливый при всяких обстоятельствах» (VI, 383—384). Обнаружение обманывающей кажимости псевдоценностей, лишение их ореола значительности служит уяснению и утверждению ценностей истинных. Это объясняет, почему Белинский, опираясь на материалы, доставляемые ему искусством, создает целую серию критических этюдов о псевдогероях русской общественной жизни — о людях, виновных в собственном нравственном уродстве.

Проблемная серьезность образов «героев своего времени» не уравнивала их в глазах Белинского и не предопределяла позитивной значимости их характеров. Особый критический этюд он посвятил в связи с этим Алеко, в судьбе которого видел «великий урок для оценки истинного достоинства». В начале поэмы Алеко предстает перед читателем как «образец человека, который до того

проникнут сознанием человеческого достоинства, что в общественном устройстве видит одно только унижение и позор этого достоинства». Он кажется «существом, исполненным светлого разума и пламенной любви к истине, глубокой скорби об унижении человечества»; «в дикой цыганской воле он ищет того, чего не могло дать ему образованное общество, окованное предрассудками...». Однако все, что происходит в поэме, разрушает ореол героичности вокруг этого поборника свободы человеческой личности. Каждого человека «должно судить не по одним словам его, но если по словам, то не иначе, как подтвержденным делами»,— говорит Белинский. Алеко не выдерживает такого суда: обретая свободу внешнюю, он продолжает носить в себе все ту же несвободу, от которой хотел бежать, те же предубеждения и предрассудки, которые обличал: *он для себя лишь хочет воли*. Так оказывается, что в действительности «никакая могучая идея не владела душою Алеко», и это «противоречие с самим собою» становится причиной нравственного самоуничтожения (VII, 386, 389, 395, 396, 398).

Разительное противоречие между претензиями на собственную значительность и полной жизненной несостоятельностью увидел Белинский также в мировосприятии и мироотношении других типических персонажей русской действительности, которых именовал «великими маленькими людьми» *.

Их генеалогию Белинский вел от Ленского, образ которого считал обобщением одного из представительных психологических типов русской жизни конца 1810-х — начала 1820-х годов. По образному его определению, Ленский — романтик по натуре и духу времени; с душой чистой и благородной, с духовным строем, доступным всему прекрасному и высокому, но с сознанием, чуждым действительности и заменяющим реальность порождениями своей фантазии. «Это не была одна из тех натур, для которых жить — значит развиваться и идти вперед...— заключает Белинский и, обращаясь к альтернативе, оставленной Пушкиным без разрешения («А может быть и то: поэта обыкновенный ждал удел»), говорит: — Мы убеждены, что с Ленским сбылось бы непременно последнее... Люди, подобные Ленскому, при всех их неоспоримых достоинствах... или перерождаются в совершенных филистеров, или, если сохранят навсегда свой первоначальный тип, делаются этими устарелыми мистиками и мечтателями, которые... больше враги всякого прогресса, нежели люди просто, без претензий, пошлые» (VII, 469—470, 472).

* Это прозвище восходит к заглавию статьи А. Никитенко «Маленькие великие люди» («Утренняя заря», 1839, с. 174); Белинский нашел, что статья эта «отличается верностию многих замечаний» (III, 68), и, перефразировав ее заголовок, использовал его в типологическом смысле.

Перерождение романтического героя совершалось, согласно свидетельству Белинского, во-первых, «вследствие внутренней необходимости, как выражение нравственного состояния общества» (IX, 380) (в данном случае он имеет в виду дегероизацию сознания дворянской интеллигенции последекабристской поры.— *П. С.*), а во-вторых, в результате обратного воздействия псевдоромантической беллетристики на психологию читателей. В начале 30-х годов стали появляться и завоевывать книжный рынок ничтожные в художественном отношении «повести и романы с блаженствующими от сумасшествия, с лунатиками, сомнамбулами, магнетизерами, идеальными кухарками, мещанскими поэтами, мечтателями, пряничными Аббаддоннами, сахарною любовью, мышиным героизмом...» (VI, 519). Романтические герои размножились и «сделались вдруг очень дешевы», а вслед за тем и в общественной среде начали появляться толпами их двойники — «с печатию проклятия на челе, с отчаянием в душе, с разочарованием в сердце» (IX, 384). Анализ и критика в статьях Белинского «романтиков жизни, порожденных и взлелеянных романтическою литературою» (IX, 387), являют ранний опыт социально-психологического подхода, при котором литературные персонажи рассматриваются и как явления искусства и как явления общественной действительности. Обратившись к анализу характера, сознания и способа бытия этих «высших натур», высмеивая их претензии на великость, он продолжал свои размышления о критериях подлинной значительности и герое, который был нужен его современности.

Белинскому всегда претили «наклепанные чувства», надуманные, неестественные связи и отношения с людьми, «гнилая рефлексия», громкие возвещения о благих намерениях, никогда не исполняемых, «леность и бездействие, утешающие себя звонкими фразами» о высших целях и собственном исключительном предназначении (XI, 480). С тем большей энергией и непримиримостью обрушился он на «великих маленьких людей» за то, что они «узнают *высокое* и *прекрасное* только в книге», а в жизни «никогда не узнают ни того, ни другого и от этого скоро во всем *разочаровываются*» и оканчивают тем, что «примиряются с действительностью, какова бы она ни была, т. е. с облаков прямо падают в грязь». Не разочароваться же они не могут, ибо «у них идеал не имеет ничего общего с действительностию и не способен к осуществлению на деле» (VI, 672).

Присматриваясь к модификациям героев лжеромантической литературы (и одновременно — их своеобразных дублеров в самой действительности), он разделил их на два разряда. Первый, низший, образуют «вечно бездеятельные или глупо деятельные мечтатели», которые «в сладкой задумчивости прогуливаются по дороге жизни», устремив взоры в туманную даль. «Не жить, но

мечтать и рассуждать о жизни — вот в чем заключается их жизнь». Они воображают себя исключительными, высокими натурами и демонстративно презирают толпу. Грудь их разбита несчастием, и им «непременно нужна душа, которая поняла бы их, но они решительно не знают, что им делать с такою душою, когда им удастся найти ее». Разочарованность эта ложная, пошлая, натянутая — как сам напускной их романтизм, потому что они «ничего не сделали, чтоб найти очарование и прелесть в жизни». Второй, высший, разряд романтиков образуют «люди умные, даже очень, хотя и бесплодно умные». Они толкуют не только о самих себе и своих чувствах, но и о современности. Однако, поскольку «романтики вообще враги всего практического» и не понимают, что «всякий гений, всякий великий деятель есть человек практический, хотя бы он действовал даже в сфере отвлеченного мышления», они только рассуждают о жизни. Любимая их фраза — «Надо делать!». И при этом никто ничего не делает (IX, 379—382).

Пристально следя за мутациями псевдогероев русской общественной жизни, Белинский в 1845 году отметил, что они обретают «множество оттенков, заслуживающих подробного исследования» (IX, 380). Он радуется тому, что писатели обратили внимание на этих «героев настоящей минуты» и ведут это исследование средствами реализма.

Особенно большой удачей счел Белинский образ Ивана Васильевича из повести В. Соллогуба «Тарантас» — одного из тех «героев настоящей минуты», коими «кишит современная действительность». Все они, иронически замечал он, «люди добрые, умные, сочувствующие всему прекрасному и высокому... страшные либералы и, в дополнение ко всему этому, препустейшие и прескучнейшие люди». Парадокс этот объясняется тем, что их доброта на поверку оказывается «отрицательным достоинством, в котором больше отсутствия зла, нежели положительного присутствия добра». Это свидетельствует «об отсутствии всякой энергии воли, всякой самостоятельности характера, всякого резкого и определенного выражения личности». Даже ум у Ивана Васильевича «чисто страдательный», а чувство «чуждо всякой глубины, всякой энергии, всякой продолжительности». Умственная и нравственная дряблость заставляет его «все начинать, ничего не оканчивая, за все браться, ничем не овладевая». Если бы этот благороднейший человек употребил на дело свои прекрасные качества, он стал бы истинно великим человеком; но он не действует, а лишь «всю жизнь к чему-то готовится». Все это превращает его в «*комического героя своего времени*» (IX, 79—80, 82—84, 389. Курсив мой.— *П. С.*).

Прошло два года, и Белинский смог убедиться, что его призыв исследовать «героев настоящей минуты» не остался без ответа.

Мы имеем в виду образ Александра Адуева из повести Гончарова «Обыкновенная история». В последнем из обзоров русской литературы (конец 1847 — начало 1848 года) Белинский создал блестящий этико-эстетический и одновременно социально-психологический этюд об Адуеве как одном из «представителей множества людей... действительно обретающихся в здешнем мире», довершив тем самым исследование позднего, комического варианта в мутациях романтического героя 40-х годов.

Будучи «помешаны на трех заветных идеях» — славе, дружбе и любви, замечает Белинский, люди адуевского типа пытаются действовать, но не во имя достаточно ясной и значительной цели, а *ради самоутверждения*: их манит гражданская слава, но также и военная, а иногда они «хватаются и за науку», но, поскольку на всех этих поприщах нужны учение и труд, в конце концов они избирают для себя сферу искусства, наивно полагая, что здесь достаточно одного природного таланта. Однако вскоре они убеждаются, что художественная деятельность тоже требует постоянного и нелегкого труда. Они бывают одарены некоторыми душевными способностями: каждый из них «немножко музыкант, немножко живописец, немножко поэт, даже при нужде немножко критик и литератор», только при этом они «не способны что-нибудь делать, производить» и потому не могут выработать даже посредственного содержания. И вот в конце концов такого рода универсально талантливый дилетант становится просто филантропом — не догадываясь, что очень легко, сидя в своем кабинете, «вдруг возгореться самою неистовою любовью к человеку», но значительно труднее «провести без сна хотя одну ночь у постели трудного больного».

Не даются им также ни дружба, ни любовь. Истинные друзья, говорит Белинский, «ничего не требуют один от другого во имя дружбы, но делают друг для друга, что могут»; адуевых же «тянет к дружбе не столько потребность симпатии... сколько потребность иметь при себе человека, которому бы они беспрестанно могли говорить о драгоценной своей особе». И любовь для них не великое чувство, которое заставляет забыть себя ради другого, а предлог «для оправдания на деле своей высокой теории любви»: они любят по программе, и главная забота тут для них — «являться в любви великими и ни в чем не унизиться до сходства с обыкновенными людьми». Оттого в отношениях к женщине они эгоисты и деспоты (X, 332—337). Таков один из квазидеятелей 40-х годов, возведенный в перл создания талантливым участником натуральной школы Гончаровым.

Отсутствие подлинно серьезных жизненных целей, «внутренний разлад с действительностью», проистекающий из незнания жизни и неспособности познавать ее, мелочный индивидуализм

и нравственная дряблость — черты квазиромантических героев, столь невыгодно отличающие их от подлинно трагических «героев своего времени». Если достойный человека образ бытия не достигнут ими, заключает Белинский, то вина лежит на них самих, потому что они «*в самих себе не носят источника жизни*» (IX, 378, 382. Курсив мой.— *П. С.*).

Белинский обладал правом, имел основание утверждать это: было время, когда он с тоской писал о собственной искаженности и «исказненности» гнусной действительностью. Но и тогда он был убежден, что «надо побороться, поработать» ради достойного существования, и знал, что даже в самой мерзкой жизни есть нечто несомненно ценное для тех, «кто не может быть без дела, для кого день есть задача — сделать то-то и столько-то» (XI, 444—445). Теперь, в статьях 40-х годов, он говорит, что в силах человеческих «спастись от душевного застоя, от нравственной апатии: перед вами жизнь и мир — полюбите их и наслаждайтесь ими! Для этого... нужны труд и борьба. Жизнь, природа, человек, человечество, наука, искусство — какое обширное, великое, бесконечное поприще для борьбы благородной, для упражнения юных и свежих сил!» (IX, 176). И в другой статье: «Ничего не сделать, ничего не достигнуть, ничего не добиться, ничего не получить в продолжение целого года,— значит потерять год, значит не жить в продолжение целого года»; объем же жизни человеческой нужно измерять не количеством перевернутых листков календаря, а «объемом деятельности» (IX, 378). В этих высказываниях Белинского нет ни утешительства, ни натянутого оптимизма: революционный демократ имел в виду возникающую реальную возможность приложения и опредмечивания духовных сил и способностей мыслящего человека.

В конце 40-х годов знаменательно изменился взгляд Белинского на *лишнего человека*. Обратившись к анализу повести Герцена «Кто виноват?», он не принял авторской концепции образа Бельтова: он отмечает, что во второй части повести герой ее без оснований и прав предстает перед читателем «какою-то высшею, гениальною натурою, для деятельности которой действительность не представляет достойного поприща», и потому оказывается кем-то «вроде Печорина». Сходство Бельтова с трагическим героем конца 30-х годов Белинский считает «крайне невыгодным» — не только потому, что всякий человек должен играть свою собственную роль, но и потому, что отчасти изменилась общественная ситуация. Герцену не следовало произвольно изменять характер современного *лишнего человека* 40-х годов, он должен был оставить его самим собой, то есть умным, душевно тонким, духовно богатым человеком, «жаждавшим полезной деятельности и ни в чем не находившим ее *по причине ложного воспитания*», вследствие

которого Бельтов «знал многое и обо всем имел общие понятия, но совершенно не знал *той общественной среды, в которой одной мог бы действовать с пользою*». К тому же Герцен напрасно не показал, что натура Бельтова «порядочно испорчена еще и богатством», а человеку привилегированного положения «надо получить от природы особое призвание к какой бы то ни было деятельности, чтобы не празднo жить на свете» (X, 321—322. Курсив мой.— *П. С.*). Следовательно, Белинский полагает, что в комплексе обстоятельств, которые в конце 40-х годов могли детерминировать появление нового поколения (и варианта) *лишних людей*, должна быть по справедливости учтена (и даже признана решающей) причина субъективного порядка.

Критический анализ характеров печальных пустоцветов и комических «великих маленьких людей» совершается в статьях Белинского в сопоставлении с «чудными, прекрасными образами русской литературы»: изворотливому эгоисту Алеко он противопоставляет «великий характер» истинно человечного Старого цыгана (III, 285; VII, 395—397); душевной апатии рефлектирующего поколения 30-х годов, осмеянного в лермонтовской «Думе»,— «железную натуру» Калашникова, его готовность «постоять за правду до последнего» (IV, 509, 522); слабым характерам псевдоромантических героев и их головным чувствам — «гордый, твердый, решительный характер» Марии (в «Полтаве»), которая даже в ошибке своего чувства «велика как женщина» (VII, 420); «великим маленьким людям», претенциозным и ничтожным,— *людей судьбы*, которые «борются с нею или гордо падают под ее ударами, но говорят просто и не щеголяют страданием» (IX, 593).

С точки зрения таких этико-эстетических корреляций особенно значимы два сопряжения. Первое — Онегин и Татьяна. Личность этой женщины, говорит Белинский, являет собою «колоссальное исключение среди мира нравственно увечных явлений» — исключение, свидетельствующее, что «только гениальность спасает человека от пошлости». В ней нет «болезненных противоречий», ее сознание и ее характер проникнуты «той целостностью, тем единством, которое в мире искусства составляет величайшее достоинство художественного произведения». Даже в чуждой форме бытия, которая навязана ей столичным обществом, она избегает самоискажения, сохраняет естественность и мудрую простоту. Натура ее «немногосложна, но глубока и сильна»; ее гениальность проявляется в безупречной нравственной интуиции, и потому ей дано понять Онегина и помочь ему понять себя, полюбить его и произнести суд над ним (VII, 480—487).

Второе нравственное противостояние — Печорин и Максим Максимыч. Здесь на одном полюсе нравственного бытия — раз-

двоенность и рефлектированность, эгоцентрическая самососредоточенность, ожесточенность и жестокость; на другом — «теплое, нежное, благородное сердце», человечность, участливость и доброта, способность к бескорыстной любви и непоказному самоотвержению. Став свидетелем и невольным участником тяжелой психологической драмы (повесть «Бэла»), Максим Максимыч мысленно переносит себя в положение Печорина, и тогда его душевные движения, рожденные неподдельным участием и состраданием, приобретают смысл обвинительный для «героя своего времени», который «смотрит на страдание и радости других только в отношении себя» и разыгрывает «жалкую роль палача и предателя». «...Я бы на его месте умер с горя!» — говорит Максим Максимыч.

Белинский подробно пересказывает эпизод, в котором Максим Максимыч в радостном волнении ожидает встречи с Печориным, едущим в Персию, наивно полагая, что Григорий Александрович тотчас же поспешит прийти, и огорчается до слез, будучи не в силах объяснить равнодушия к себе со стороны человека, с которым связывает его давняя дружба. Конечно, по своему простодушию Максим Максимыч многого не может понять в странном «нынешнем человеке», однако если умственный кругозор его стеснен, замечает Белинский, то причина этому «не в его натуре, а в его развитии», а наивность его сознания не мешает тому, что есть в его облике «черты, полные бесконечностию». Более того, силу нравственного обаяния этого человека Белинский объясняет именно тем, что он «и не подозревает, как глубока и богата его натура, как высок и благороден он»; в душевном его строе видит критик не всем доступную и не всем открывающуюся «простую красоту, которая есть одна истинная красота» (IV, 205, 220, 224—225). Уже в год опубликования романа Белинский оценил этот образ как художественное обобщение, равное по значительности лучшим созданиям Пушкина и Гоголя. В ряду смыслов, которые содержались в этом утверждении, — *открытие новой, еще не освоенной сферы человеческих характеров и ценностей.* С этим приобретением связывал он движение проблемы положительного героя реалистической литературы.

Он упрекал романтиков за «презрение к простым чадам земли» (VIII, 81) и призывал писателей, верных принципам гуманности и реализма, «обратить все внимание на толпу, на массу, изображать людей обыкновенных» (X, 294). С исключительным вниманием и одобрением отнесся он к повести «Бедные люди», отметив, что мысль Достоевского глубока и гуманна: «...он в лице Макара Алексеевича показал... как много прекрасного, благородного и святого лежит в самой ограниченной человеческой натуре». Высказывая сожаление, что «на таких людей мало обращают внимания», он провозгласил «честь и славу» талантливому молодому

писателю, «муза которого любит людей на чердаках и в подвалах» (IX, 554).

Конечно, это не были непосредственно те положительные герои, которых искала русская литература, но открытие неосвоенного человеческого потенциала являлось знаменательным шагом на этом пути: ведь среди этих «обыкновенных людей» были представители демократической среды, и на них в первую очередь старался обратить внимание писателей Белинский.

Отвечая всем негодовавшим на то, что натуральная школа наводняет литературу мужиками, он писал: «Природа — вечный образец искусства, а величайший и благороднейший предмет в природе — человек. А разве мужик — не человек? — Но что может быть интересного в грубом, необразованном человеке? — Как что? — Его душа, ум, сердце, страсти, склонности,— словом, все то же, что и в образованном человеке». Более того, Белинский утверждал, что «в необразованном мужике иногда бывает больше врожденного достоинства, нежели в образованных людях» (X, 81, 300).

Несмотря на многовековой гнет, вопреки враждебному влиянию неблагоприятных исторических и социальных обстоятельств народ сохранил стремление к свободе и мечту о счастье. По убеждению Белинского, именно трудовой народ «хранит в себе огонь национальной жизни», погасший в слоях «образованного» общества (VIII, 173). Выражение лучших «субстанциальных свойств» народа Белинский находил в его устной поэзии; здесь видел он и залог возможного духовного развития миллионов людей — «начало духовности, которой недоставало только исторической жизни, идеального развития (то есть необходимых социальных условий — *П. С.*), чтобы возвыситься до мысли и возрасти... до полных и прозрачных идеалов» (V, 399).

Зримое проявление лучших черт народного характера и граней своего идеала увидел Белинский в личности Алексея Кольцова. В биографии поэта, написанной для посмертного издания его сочинений, он высветил эти черты, а вместе с тем — и грани своего идеала. Кольцов, писал Белинский, был рожден для деятельно-творческой жизни, умел побороться за себя и свой талант, в нем были воля, упорство, любовь к знанию и искусству: «...жить для него значило — чувствовать и мыслить, стремиться и познавать», он «хотел учиться всему», ему была присуща «деятельная фантазия» и высокие мечты о любви, дружбе, поэзии, природе, судьбе человека. Он был умен и проницателен, хорошо знал жизнь и верно оценивал людей. Наряду со скромностью в нем было высоко развито чувство человеческого достоинства. Он «умел любить, умел быть преданным без уверений и фраз», «в дружбе он не знал расчета и эгоизма» и «на его преданность можно было положиться, как на каменную гору» (IX, 506, 507, 509—510, 521, 522, 524).

Сознание, характеры, образ бытия «простых людей» складывались под гнетом «бесчеловечной действительности» и носили ее отпечаток. Это крайне затрудняло формирование, кристаллизацию совершенной человеческой личности и усложняло творческие задачи художников. «...Хороший человек на Руси,— писал Белинский,— может быть иногда героем добра в полном смысле слова, но это не мешает ему быть с других сторон гоголевским лицом: честен и правдив, готов за правду на пытку, на колесо, но невежда, колотит жену, варвар с детьми и т. д.». Причина этого в том, что все хорошее в русском человеке «есть чисто человеческое, которым он нисколько не обязан ни воспитанию, ни преданию, словом,— среде в которой родился, живет и должен умереть; потому, наконец, что под ним нет terrain...» (XII, 460).

Радуясь наличию *доброго и прекрасного* в сознании и характере «простых людей», Белинский нисколько их не идеализировал, так как полагал, что в том-то и состоит преимущество «поэзии жизни», что она учит «в человеке видеть человека» (IV, 263). Поэтому, размышляя о принципах художественного изображения *добрых и хороших людей*, он требовал достоверности, предполагающей, что их характеры предстают в жизненной их разносторонности, противоречивости и показаны в состоянии формирования: ведь сама жизнь человеческая «есть не что иное, как беспрерывно движущееся развитие, беспрестанное формирование» (III, 418).

На этих принципах, производных от художественного идеала реализма, основаны суждения Белинского об образах положительных персонажей Диккенса и Эжена Сю. Он замечает, что привлекательные черты здесь утрированы и потому проигрывают также и в художественном отношении: в «Бернеби Родж» добродетельные лица «бесцветны и скучны», а в «Парижских тайнах» — невероятны. Лучшими из героев, любимых Диккенсом, оказываются те, в которых читатель наряду с положительными чертами видит слабости и странности, «через которые узнает в них живые человеческие лица, действительные характеры, а не картонные куклы». В «Парижских тайнах» тоже наиболее убедительны лица «не самые добродетельные... а те, в которых добрые *природные* начала борются с *искусственными*, т. е. привитыми обстоятельствами и враждебным влиянием общественного устройства» (VIII, 85—86; X, 18). Из тех же представлений о художественной достоверности реалистического изображения положительного героя исходил Белинский, когда писал, что герой в целом удачной повести А. Дружинина «Полинька Сакс» чересчур идеализирован и уж слишком напоминает сандовского Жака... местами пахнет мелодрамою...» (XII, 444).

Следует различать проблему положительного героя в творчестве писателей натуральной школы и в эстетике Белинского.

Русская литература, отмечал он в последнем её обозрении, «теперь еще на пути стремления, а не достижения... она только устанавливается, но еще не установилась. Весь успех ее заключается пока в том, что она нашла уже свою настоящую дорогу...». Одно из знаменательных свидетельств, что литература «пошла по пути истинному и настоящему», Белинский видит в том, что она «обратилась к самобытным источникам вдохновения и идеалов» (X, 314). И в той же статье мы находим высказывание, как будто бы противоречащее этому последнему утверждению: «...всякое отрицание, чтоб быть живым и поэтическим, должно делаться во имя идеала... наша общественная жизнь еще не сложилась и не установилась, чтобы могла дать литературе этот идеал» (X, 294). Однако, принимая во внимание и подтекст статьи и высказывания в письмах Белинского 1847—1848 годов, мы можем заключить, что это не непоследовательность, а сознательная контрадикция, позволявшая ему указать на крайнюю усложненность проблемы положительного героя и препятствия, стоящие на пути к достижению тех позитивных целей, которые предполагает критический реализм.

Формирование сознания и характера положительного героя, которого ожидала русская литература, Белинский связывал с возникновением и развитием личностного сознания и самосознания, поскольку только эти качества позволяют подняться до активного и успешного гражданственного действования. Это *личное начало* находилось в процессе становления. «Русская личность пока — эмбрион,— замечал Белинский,— но сколько широты и силы в натуре этого эмбриона, как душна и страшна ей всякая ограниченность и узкость!» (XII, 350). «Личность у нас еще только наклевывается,— говорил он в другом письме,— и оттого гоголевские типы — *пока* самые верные русские типы... Но как бы мы ни были нетерпеливы, и как бы ни казалось нам все медленно идущим, а ведь *оно идет страшно быстро*» (XII, 433. Курсив мой.— *П. С.*).

Согласно представлениям и ожиданиям Белинского, историческое время, которое должно прийти,— это возникновение революционной ситуации и начало действенной борьбы за освобождение миллионов «белых негров» от ига крепостничества; следовательно — возможность «настоящего дела», для которого потребуются люди, осознавшие жизненно важные гражданственные цели и задачи своей эпохи.

Прибегая к приему аллюзии, Белинский писал (имея в виду деятелей социалистического движения во Франции), что человечеству уже явилась «заря нового романтизма», а вместе с тем появились и люди, которым открывается «мир исторического созерцания и общественной деятельности, тот великий мир, где мысль становится делом, а высокое чувствование — подвигом... мир непрерывной работы, нескончаемого делания и становления, мир

вечной борьбы будущего с прошедшим». Люди эти, всеми силами стремящиеся «осуществить идеал нового романтизма», обладают не только оптимистическим миропониманием, открывающим для них перспективу возможных социальных преобразований, но и действенно активным мироотношением. Им чужд нравственный аскетизм; разорванные и несоединимые для мечтательного романтизма «противоположные берега жизни — *здесь* и *там*» для них «сливаются в одно реальное небо исторического прогресса»; они верят в возможность осуществления на земле идеала и готовы «пасть в борьбе за святое дело совершенствования». Желая указать на особую миссию, которую приуготовляет для людей такого склада развитие русской гражданской истории, Белинский сказал, что это «люди, имеющие право называться *солью земли*» (VII, 158, 164, 195).

Идеал человеческой личности в эстетике Белинского не был утопической, абстрактно-умозрительной конструкцией: это было предугадывание будущего «по приметам настоящего» (VIII, 281), отражение и осмысление тенденций развития общественной жизни. И если в письмах начала 40-х годов он говорил о душевно и идейно близких ему немногих членах его круга как о «людях с такою ненасытимою жаждою, с такими огромными требованиями на жизнь, с такою способностию самоотречения в пользу идеи...» (XII, 67), то вскоре он смог заявить печатно как о «факте, не подлежащем никакому сомнению», что в России «начало делаться заметным число людей, которые нравственные убеждения стараются осуществлять на деле, в ущерб своим личным выгодам и во вред своему общественному положению...» (IX, 435).

Белинский верил, что «время зрелости и возмужалости русской литературы близко» (X, 17). Дальнейшее развитие русской общественной жизни и реалистического искусства подтвердило его предположения: от последних его выступлений на страницах «Современника» до первых опытов разрешения намеченной им творческой проблемы прошло немногим более десяти лет. В 1859 году Добролюбов свидетельствовал, что деятели второго периода освободительного движения находят в учении Белинского свои «лучшие идеалы»: читая Белинского, писал он, «мы забывали мелочность и пошлость всего окружающего, мы мечтали об иных людях, об иной деятельности и искренно надеялись встретить когда-нибудь таких людей и восторженно обещали посвятить себя самих такой деятельности...» (*63*, II, 470). А три года спустя Чернышевский, памятуя о Белинском и продолжая его размышления о герое, которого ожидала русская литература, скажет в романе «Что делать?» о Рахметове и людях рахметовского строя сознания и характера: «...это цвет лучших людей, это двигатели двигателей, это *соль соли земли*».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Гениальный разум Белинского, его антидогматическое движущееся вперед сознание, настойчиво искавшее диалектического понимания природы эстетических явлений и материалистического истолкования закономерностей художественной деятельности; действенность его теоретической мысли, откликавшейся на жизненно важные проблемы современности; гражданственная страстность позиции русского мыслителя, выстрадавшего «идею социализма»,— все это сделало для него возможным обоснование «новых понятий об искусстве, нового взгляда на жизнь и науку». Вместе с тем учение Белинского и его новаторские идеи явились результатом и итогом развития русской эстетики первой половины XIX века — подобно тому как учение Гегеля было завершением развития немецкой классической философии.

На соизмеримость национального значения эстетического наследия немецкого и русского мыслителей указал уже В. Одоевский. «Белинский,— писал он,— был одною из высших философских организаций, какие я когда-либо встречал в жизни... в Белинском совершился своебытно тот переход, который в философском мире совершился появлением Гегеля после Шеллинга» (*148*, 339). Каков же вклад русского мыслителя в развитие европейской эстетики после Гегеля? Эстетическая мысль Белинского энциклопедична: она обращена на наиболее значительные процессы и явления художественной жизни его времени и охватывает все существенно важные аспекты теории искусства. Он внес немало нового в решение проблем, занимавших центральное место в учении Гегеля (категории прекрасного, идеала, трагического, комического, природа искусства и творческого дарования, закономерности художественного развития). Наряду с этим многое им было сделано для понимания и разрешения проблем, которые Гегелю представлялись лежащими за пределами интересов философской эстетики, но вызывали пристальное внимание русских просветителей первой четверти XIX века (тенденциозность художественного творчества, общественно преобразующие функции искусства). Наконец, Белинскому принадлежит заслуга всесторонней разработки проблем, новых для эстетической науки, выдвинутых развитием искусства и общественной мысли его времени (искусство как форма общественного сознания, народность как эстетическая категория, творческий метод критического реализма).

Не повторяя наблюдений и выводов, изложенных в различных разделах и главах этой работы, отметим характеристическую черту, свойственную эстетической мысли Белинского,— ее прогностичность. Пристальное внимание к неостановимой работе революционных сил истории, которые, «как подземный крот», подрывали дряхлеющие устои буржуазного строя в Европе, крепостнического — в России (VII, 175), к движению общественного сознания и открытиям художественной мысли позволяло Белинскому опережать свое время, не впадая в утопизм и псевдопророчества. Как мы могли убедиться, рассматривая его концепцию идеала, взгляд на отношения искусства к народу и народа к искусству и представления о критическом направлении и позитивных возможностях реализма, он высказал положения, ценные не только для понимания современности, но и для предугадывания возможного будущего.

Гегель утверждал, что художественное познание мира несовершенно по сравнению с научным и что в XIX веке дух религии и философии поднялся «выше той ступени», на которой искусство может достигнуть «осознания абсолютного»; поэтому оно «перестало доставлять то удовлетворение духовных потребностей, которого прежние эпохи и народы в нем искали и которые они лишь в нем находили» (*47*, XII, 10—11). Белинский же даже в годы гегельянства полагал, что именно в XIX веке «искусство получило полное свое значение как поэзия жизни» (III, 433—434), а затем пришел к убеждению, что развитию самосознания народного и самопознания общественного «искусство может способствовать не меньше науки» (X, 311), в обществе будущего искусство будет средством познания действительности, источником и генератором человечественности, незаменимым фактором нравственного и эстетического просвещения и воспитания.

Согласно гегелевской схеме, движение «идеала искусства» совершается по принципу триады: от символической формы через пластическую (классическую) к романтической. На этом цикл саморазвития абсолютной идеи в искусстве заканчивается (положения, объективно служившие обоснованию реализма, высказаны Гегелем вопреки этой схеме). Согласно представлениям Белинского, в XIX веке возникло «новейшее искусство» — искусство реалистическое, обладающее способностью и средствами для того, чтобы овладеть новым содержанием и новой исторической ситуацией, адекватно передать мировосприятие и мироотношение современного человечества. Будучи основано «на опыте и науке», оно в то же время не перестает выражать «поэтическое созерцание» мира (VI, 12). Реализм, достигнутый в результате многовековых художественных исканий, не является временной, преходящей фазой в этом процессе: он более всего соответствует природе и назначению искусства, раскрывает потенциальные его возможности,

обогащает его источники и средства; поэтому дальнейшее движение художественной мысли будет ее развитием в русле реализма.

Заслуга Белинского не только в построении первой в истории эстетики системной концепции критического реализма, но и в том, что своими работами он способствовал становлению соответствующего направления теоретической мысли.

Уже в последние годы его деятельности образовался круг людей, разделявших многие его понятия и требования. Среди них в первую очередь следует назвать В. Майкова и М. Петрашевского. Майков, расходившийся с Белинским в понимании отдельных аспектов проблемы народности, в то же время поддерживал его в критике теории «чистого искусства» и в полемике со славянофилами. Вместе с Петрашевским Майков защищал натуральную школу и ее эстетическую платформу, обоснованную Белинским, в том числе его идею о позитивном смысле «отрицательного направления», имеющего целью «не одно разрушение старого, но и создание нового» (*71*, 149). Убежденными сторонниками и пропагандистами идей Белинского были и Петрашевский и члены его кружка. Следственные материалы по делу петрашевцев свидетельствуют, что на их собраниях постоянно обсуждались вопросы о призвании художника, об отношении искусства к народу и роли литературы в пропаганде освободительных идей и постоянно в этих дискуссиях произносилось с глубоким уважением имя Белинского. Открыто и увлеченно поддерживали эстетическую платформу натуральной школы и популяризировали идеи Белинского сотрудники «Финского вестника», представлявшие позиции петрашевцев в журнальной периодике.

В «Отечественных записках» после ухода Белинского своеобразным транслятором его идей сделался А. Галахов. Он прибегал к разверткам тезисов его статей и своим толкованием прояснял их общественно-политический подтекст. Так, в обзоре русской литературы за 1847 год он разъяснял, что имя натуральной школы «должно остаться по праву за господствующим направлением современной литературы», потому что в нем сказался тот «поворот от мифов и отвлеченностей к реализму», который активно совершается в историческом, научном и общественном сознании. Главная задача современности — поиски «реального лекарства» от социальных болезней, а путь к этому лежит через «познание действительного мира». Галахов подчеркивал, что изложенные им положения о роли литературы в идейной жизни общества были высказаны до него и он считает их неоспоримыми (*39*, 3, 4, 8, 10, 12). В свою очередь Белинский, прочитав эту статью, отметил в письме к Галахову, что видит в ней изложение своих взглядов (XII, 465).

Кроме того, статьи Герцена, Боткина, Мизко, Кронеберга и других подтверждают мнение Чернышевского, что Белинский был

вдохновителем целого направления эстетической и критической мысли, что в 40-е годы у него были и «сподвижники» и «союзники» (*212*, III, 224, 270). Сам Чернышевский в юности принадлежал к тем людям нового поколения, которые «судорожно ожидали» очередного журнала со статьей Белинского. В конце 1848 года он задумывает работу «Об отношении поэзии к действительности», отмечая в дневнике, что разделяет положения, высказанные в «Отечественных записках» (*212*, I, 108, 127, 241). Позднее, в рецензии на свою диссертацию, Чернышевский печатно высказался о благотворном влиянии Белинского (*212*, II, 158), наследие которого содержит «много важных и новых истин», чрезвычайно плодотворных для эстетической науки (*212*, III, 227, 265).

В последние годы своей деятельности Белинский мог убедиться, что его идеи становятся «силой в сфере общественного мнения», и радовался, узнавая о том, что статьи, которыми он «способствовал прогрессу общественного сознания», получают широкую известность не только в столицах, но и в провинции (VI, 212). После смерти Белинского распространение его идей все более приобретало общенациональный характер, вместе с тем они становились достоянием других народов России. Можно сказать, что и посмертно он продолжал формировать общественный вкус к изящному. Полагая, что «глубокость мысли нисколько не мешает ясности изложения» (II, 87), он следовал этому убеждению и писал о сложных материях философии искусства с неупрощающей простотой и ясностью. Поэтому его точные, емкие и образные эстетические максимы столь же органично входили в сознание публики, как и в сознание писателей, художников и критиков.

Заслуга Белинского во многом подобна той, которая принадлежит Пушкину как основоположнику реалистического направления и создателю русского литературного языка. Белинский довершил формирование понятийного аппарата русской домарксистской эстетики, некогда начатое «соревнователями» эстетического просвещения, а вместе с тем заложил краеугольные основы, на которые опираются и теория реализма, и практика реалистического искусства, и отвечающая им система критериев художественных ценностей.

Истины, однажды сознанные и высказанные, не стареют, их не отменяет дальнейшее движение науки. Этим и объясняется долгая жизнь идей Белинского. Многие из его понятий, представлений и концепций, относящиеся к сущностно важным проблемам эстетической теории и творческой деятельности, обладают непреходящим значением для марксистско-ленинской эстетики и искусства социалистического реализма. В этом смысле Белинский для нас не только один из гениальных мыслителей прошлого, но и наш современник.

Цитируемая литература

1. К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. 1 и 2. М., 1957.
2. Ленин В. И. Полн. собр. соч.
3. Аксаков К. С. Несколько слов о поэме Гоголя «Похождения Чичикова, или Мертвые души». М., 1842.
4. Аксаков К. С. Объяснение по поводу поэмы Гоголя «Мертвые души».— «М-н», 1842, ч. 5. Критика.
5. Аксаков К. С. О Петербургском сборнике, изданном Некрасовым.— Московский литературный и ученый сборник. М., 1847.
6. Анненков П. В. Заметки о русской литературе прошлого года.— «О. З.», 1849, т. 13, кн. 1, отд. III.
7. Ансильон Ф. Эстетические рассуждения. Спб., 1813.
8. Арто Н. О духе поэзии девятнадцатого столетия.— «Казанский вестник», 1826, ч. 17.
9. Аст Ф. Начертание эстетики.— «М. В.», 1829, ч. 4.
10. Ast F. System der Kunstlehre. Leipzig, 1806.
11. Баратынский Е. А. Антикритика.— «Европеец», 1832, № 2, ч. 1.
12. Баратынский Е. А. Наложница. М., 1831.
13. Батюшков К. Прогулка в Академию художеств.— «С. О.», 1814, № 50.
14. Бахман К. Всеобщее начертание теории искусств, ч. 1, 2. М., 1832.
15. Белинский В. Г. Полн. собр. соч. в 13-ти т. М., 1953—1959.
16. Бестужев А. А. Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начала 1825 годов.— «Полярная звезда». Спб., 1825.
17. Бестужев А. А. Взгляд на старую и новую словесность в России.— «Полярная звезда». Спб., 1823.
18. Бестужев (Марлинский) А. А. О романах и романтизме.— «М. Т.», 1833, ч. 52—53.
19. Бестужев (Марлинский) А. А. О романтизме.— «Новогодник», 1839.
20. Бестужев (Марлинский) А. А. О романтизме.— В кн.: Котляревский Н. Декабристы. Спб., 1907.
21. Боткин В. П. Германская литература.— «О. З.», 1843, № 1, отд. VII.
22. Булгарин Ф. В. Журнальная всякая всячина.— «Сев. пчела», 1846, № 22.
23. Булгарин Ф. В. Книжное обозрение.— «Сев. пчела», 1842, № 137.
24. Булгарин Ф. В. Книжное обозрение.— «Сев. пчела», 1845, № 236.
25. Булгарин Ф. В. Книжное обозрение.— «Сев. пчела», 1845, № 243.
26. Бурачек С. А. Русская народность.— «Маяк», 1841, ч. 18, гл. 4.
27. Бурачек С. А. Система философии «Отечественных записок».— «Маяк», 1840, ч. 9, гл. 4.
28. Buterweck F. Aesthetika. Leipzig, 1806.
29. Ваккенродер В. Об искусстве и художниках. М., 1826.
30. Веневитинов Д. В. Ответ г. Полевому.— «С. О.», 1825, № 24.

30а. Войцехович И. П. Мысли и замечания, относящиеся к изящным искусствам.— «В. Е.», 1823, № 23—24.

31. Войцехович И. П. Опыт начертания общей теории изящных искусств. М., 1823.
32. Всеобщая эстетика Ф. Тирша (рец.).— «О. З.», 1847, т. 51, отд. V.
33. Выставка картин Айвазовского.— «О. З.», 1847, т. 51, отд. V.
34. Вяземский П. А. Замечания на краткое обозрение русской литературы.— «Новости лит.», 1823, № 19.
35. Вяземский П. А. Фон-Визин. 1830 г.— В кн.: Рус. писатели о лит., т. 1. Л., 1939.
36. Гаврилов Н. Обзор журнальных поэтических произведений за 1847 г.— «М-н», 1848, ч. 1. Критика.
37. Гаврилов М. Г. Рассуждение о словесности вообще.— «Т. О. Л. Р. С.», 1816, ч. 5.

38. Гаврилов М. Г. Рассуждение эстетико-моральное.— «Труды любителей рос. словесности», 1804.
39. Галахов А. Д. Русская литература в 1847 году.— «О. З.», 1848, т. 56, отд. V.
40. Галинковский Я. А. Библиография.— «Корифей», 1802, ч. 1, кн. 2.
41. Галинковский Я. А. Об изящных науках вообще.— «Корифей», 1804, ч. 2, кн. 8.
42. Галич А. И. История философских систем, ч. 2. Спб., 1819.
43. Галич А. И. О простосердечном.— В кн.: Соч. студентов Спб. пед. ин-та по части эстетики. Спб., 1806.
44. Галич А. И. Опыт науки изящного. Спб., 1825.
45. Гевлич А. П. Об изящном. Спб., 1818.
46. Гегель Г. О художнике.— «О. З.», 1842, т. 22, отд. II.
47. Гегель Г. Сочинения в 14-ти т. М., 1929—1958.
48. Георгиевский П. Е. Введение в эстетику.— «Красный архив», 1937, № 1/80.
49. Георгиевский П. Е. Рассуждение о великих характерах.— «Красный архив», 1937, № 1/80.
50. Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти т. М., 1954—1965.
51. Герцен А. И. Дилетантизм в науке.— «О. З.», 1843, кн. 3, отд. II.
52. Гёте И. Характер Гамлета.— «М. В.», 1827, ч. 1.
53. Глинка Ф. Знакомая незнакомка.— «С. О.», 1821, № 6.
54. Глинка Ф. Незнакомый знакомец.— «Полярная звезда». Спб., 1823.
55. Гнедич Н. И. Речь на собрании Вольного общества любителей российской словесности.— «С. П.», 1821, № 8.
56. Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. М.— Л., 1951—1952.
57. Греч Н. И. Критика.— «С. О.», 1847, ч. 1, кн. 2, отд. VI.
58. Давыдов И. И. Рецензия.— «В. Е.», 1822, ч. 3.
59. Дело петрашевцев, т. 1—3. М.— Л., 1941.
60. Джунковский В. Речь об изящных художествах у Греков и влиянии их в нравственность. Харьков, 1819.
61. Дмитриев М. А. О натуральной школе и народности.— «М-н», 1848, ч. 5. Критика.
62. Дмитриев Н. Речь об основании красоты в архитектуре. М., 1840.
63. Добролюбов Н. А. Полн. собр. соч. в 6-ти т. М., 1934—1935.
64. Жуковский В. А. О поэте и современном его значении.— «М-н», 1848, ч. 2. Науки.
65. Жуковский В. А. Рафаэлева мадонна.— «Полярная звезда». Спб., 1824.
66. Захаров М. Речь о значении архитектуры. М., 1838.
67. Зеленецкий К. Сикстинская мадонна.— «Альциона». Одесса, 1848.
68. Идеал.— В кн.: Справочный энциклопедический словарь, т. 5. Спб., 1847.
69. Избранные социально-политические и философские произведения декабристов, т. 1. М., 1951.
70. Измайлов А. Е. О простоте и естественности в басне.—«В. Е.», 1817, № 1—4.
71. Карманный словарь иностранных слов. Вып. 1. Спб., 1845.
72. Карманный словарь иностранных слов. Вып. 2. Спб., 1846.
73. Катенин П. А. Письмо к издателю.— «С. О.», 1822, № 14.
74. Киреевский И. В. Девятнадцатый век.— «Европеец», 1832, ч. 1—2.
75. Киреевский И. В. Нечто о характере поэзии Пушкина.— «М. В.», 1828, ч. 8.
76. Киреевский И. В. Обозрение русской литературы за 1831 год.— «Европеец», 1832, ч. 1.
77. Киреевский И. В. Обозрение русской словесности.— «Денница», 1830.

78. Козмин Н. К. Н. И. Надеждин. Спб., 1912.
79. Кочетов П. И. О пагубных следствиях пристрастия к чужеземным языкам.— «Труды имп. Рос. Акад.», ч. 3. Спб., 1840.
80. Кронеберг А. И. Д. Купер.— «С-к», 1848, № 7, отд. VI.
81. Кронеберг А. И. Последние романы Жорж Санд.— «С-к», 1847, № 1, отд. VI.
82. Кронеберг И. Я. Афоризмы.— «Амалтея», ч. 1. Харьков, 1825.
83. Кронеберг И. Я. Исторический взгляд на эстетику.— «Брошюрки», № 1. Харьков, 1830.
84. Кронеберг И. Я. Материалы для истории эстетики.— «Брошюрки», № 6. Харьков, 1831.
85. Кронеберг И. Я. Мысли об изящных искусствах.— «М. Т.», 1827, ч. 15.
86. Кронеберг И. Я. О возможности изящной словесности как науки.— «М. Т.», 1827, ч. 16.
87. Кронеберг И. Я. Отрывки.— «Брошюрки», № 2. Харьков, 1830.
88. Кронеберг И. Я. Содержание и форма изящной словесности.— «М. Т.», 1827, ч. 17.
89. Крылов Г. Об изящном в природе.— «Укр. альманах». Харьков, 1831.
90. Крылов М. Рассуждение об изменениях вкуса и о духе современных художников.— «С. П.», 1825, № 6.
91. Крылов М. Рассуждение о важности цели изящных искусств.— «С. П.», 1825, № 10.
92. Крюков Д. Л. Несколько слов о сценическом искусстве.— «М-н», 1841, ч. 3.
93. Куницын А. О вкусе.— В кн.: Соч. студентов Спб. пед. ин-та по части эстетики. Спб., 1806.
94. Куницын А. Право естественное. Ч. 1. Спб., 1818. Ч. 2. Спб., 1820.
95. Лангер В. П. Краткое руководство к познанию изящных искусств. Спб., 1841.
96. Левитский И. Курс российской словесности. Спб., 1812.
97. Лобанов М. Е. О духе словесности как иностранной, так и отечественной.— «Труды имп. Рос. Акад.», ч. 3. Спб., 1840.
98. Лобачевский Н. Предисловие.— «Учен. зап. Казан. ун-та», 1834, кн. 1.
99. Майков В. Н. Краткое начертание истории русской литературы Аскоченского.— «О. З.», 1846, т. 48, отд. V.
100. Майков В. Н. Курс эстетики, или Науки изящного Гегеля (рец.).— «О. З.», 1847, т. 51, отд. V.
101. Майков В. Н. Общественные науки в России.— «Ф. В.», 1845, т. 1—2, отд. IV.
102. Майков В. Н. Романы В. Скотта.— «О. З.», 1847, т. 51, отд. V.
103. Майков В. Н. Стихотворения Кольцова.— «О. З.», 1846, т. 49, отд. V.
104. Майков В. Н. Стихотворения А. Плещеева.— «О. З.», 1846, т. 48, отд. VI.
105. Мартынов А. Застой в русской литературе.— «Маяк», 1845, т. 19. Критика.
106. Межевич В. С. О народности в жизни и в поэзии. М., 1835.
107. Мельгунов Н. А. Рецензия на «Философские фрагменты» В. Кузена.— «М. В.», 1828, ч. 12.
108. Мерзляков А. Ф. Замечания об Естетике.— «В. Е.», 1813, № 19—20.
109. Мерзляков А. Ф. О вернейшем способе разбирать и судить сочинения.— «Т. О. Л. Р. С.», 1822, ч. 2.
110. Мерзляков А. Ф. О гении.— «В. Е.», 1812, № 21—22.
111. Мерзляков А. Ф. О талантах стихотворца.— «В. Е.», 1812, № 19.
112. Мерзляков А. Ф. Об изящном или выборе в подражании.— «В. Е.», 1813, № 11—12.

113. Мерзляков А. Ф. Рассуждение о российской словесности.— «Т. О. Л. Р. С.», 1812, ч. 1.
114. Мерзляков А. Ф. Рассуждение об истинных качествах поэта и оратора.— «Т. О. Л. Р. С.», 1824, ч. 4.
115. Мерзляков А. Ф. Речь о начале, ходе и успехах словесности.— «Т. О. Л. Р. С.», 1819, ч. 13.
116. Метлинский А. Об истинном значении поэзии. Харьков, 1843.
117. Мещерский А. Рассуждение о духе, характере и силах древних стихотворцев. М., 1825.
118. Мизко Н. Д. Голос из провинции.— «О. З.», 1843, т. 27, отд. VI.
119. Морозов П. О влиянии наук точных на успехи наук словесных. М., 1824.
120. Надеждин Н. И. Борский.— «В. Е.», 1829, № 7.
121. Надеждин Н. И. Вкус.— В кн.: Энциклопедический лексикон, т. 10. Спб., 1837.
122. Надеждин Н. И. Всеобщее начертание теории изящных искусств Бахмана.— «Т-п», 1832, ч. 8.
123. Надеждин Н. И. Здравый смысл и барон Брамбеус.— «Т-п», 1834, ч. 21.
124. Надеждин Н. И. Летописи отечественной словесности.— «Т-п», 1832, ч. 11.
125. Надеждин Н. И. Литературная критика. Эстетика. М., 1972.
126. Надеждин Н. И. Литературные опасения за будущий год.— «В. Е.», 1828, № 21—22.
127. Надеждин Н. И. Лукреция Борджиа, драма В. Гюго.— «Т-п», 1833, ч. 13.
128. Надеждин Н. И. Наложница. Соч. Е. Баратынского.— «Т-п», 1831, ч. 3.
129. Надеждин Н. И. Необходимость, значение и сила эстетического образования.— «Т-п», 1831, ч. 3.
130. Надеждин Н. И. О высоком.— «В. Е.», 1829, № 3, с. 196.
131. Надеждин Н. И. Об игре Каратыгиных.— «Т-п», 1833, ч. 14.
131а. Надеждин Н. И. От издателя.— «Молва», 1833, № 115.
132. Надеждин Н. И. Слово о современном направлении изящных искусств. М., 1833.
133. Надеждин Н. И. Современное направление просвещения.— «Т-п», 1831, ч. 1.
134. Nadezdin N. De origine, natura et fatis poeseos, que romantica audit. M., 1830.
135. Наставление об отправлении студентов Санктпетербургского педагогического института в чужие края.— «Период. соч.», 1809, № 22.
136. Никитенко А. В. Маленькие великие люди.— «Утр. заря», 1839.
137. Никитенко А. В. О необходимости теоретического и философского исследования литературы. Спб., 1837.
138. Никитенко А. В. О современном направлении русской литературы.— «С-к», 1847, т. 1, отд. II.
139. Никитенко А. В. О творящей силе в поэзии. Спб., 1836.
140. Никитенко А. В. Петербургский сборник. Статья II.— «Б-ка для чтения», 1846, т. 75, отд. V.
141. Никитенко А. В. Речь о критике. Спб., 1842.
142. Новиков П. А. О гении, о главных его свойствах.— «Т. О. Л. Р. С.», 1818, ч. 10.
143. Новиков П. А. Рассуждение об идеале в изящных искусствах, и в особенности в поэзии.— «Т. О. Л. Р. С.», 1824, ч. 4.
144. Новый словотолкователь, ч. 1. Спб., 1803.
145. Новый словотолкователь, ч. 2. Спб., 1804.

146. О эстетическом воспитании.— «Прибавл. к «Моск. ведомостям», 1784, № 59—61.
147. Обозрение книг.— «Журн. мин-ва нар. просвещ.», 1835, ч. 7.
148. Одоевский В. Ф. Записки.— «Рус. архив», 1874, 1-е полугодие.
149. Одоевский В. Ф. Русские ночи.— Соч., ч. 1—3. Спб. 1844.
150. Одоевский В. Ф. Об искусстве смотреть на художества.— «М. В.», 1827, ч. 4.
151. Одоевский В. Ф. Фрагменты из неизданных рукописей.— В кн.: Рус. писатели о лит., т. 1. Л., 1939.
152. Павлов М. Г. О взаимном отношении сведений умозрительных и опытных.— «Атеней», 1828, № 1—2.
153. Павлов М. Г. Различие между изящными искусствами и науками.— «Атеней», 1828, № 5.
154. Памятники мировой эстетической мысли, т. 4. М., 1969.
155. Пафнутьев А. М. О прекрасном натуральном.— «Укр. журн.», 1824, ч. 2.
156. Перевощиков В. М. Опыт о средствах пленять воображение.— «Труды Казанского о-ва любителей отеч. словесности», 1817, кн. 2.
157. Писарев А. О нравственных качествах поэта. М., 1921.
158. Плетнев П. А. Драматическое искусство г-жи Семеновой.— «С. П.», 1822, № 5.
159. Плетнев П. А. Рыбаки (идиллия).— «С. П.», 1822, № 4.
160. Полевой Н. А. Евгений Онегин.— «М. Т.», 1825, № 5.
161. Полевой Н. А. Опыт науки изящного А. Галича.— «М. Т.», 1826, ч. 8.
162. Полевой Н. А. О романах В. Гюго и вообще о новейших романах.— «М. Т.», 1832, ч. 43.
163. Полевой Н. А. Прибавление.— «М. Т.», 1825, № 15.
164. Полевой Н. А. Ревизор Н. В. Гоголя.— «Рус. вестник», 1842, № 1.
165. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 13-ти т. М.— Л., 1949—1953.
166. П. Щ. Письма в Петербург.— «Молва», 1833, № 44, 45, 50.
167. Раич С. Е. (Амфитеатров). Рассуждение о дидактической поэзии. М., 1823.
168. Резвой М. О сущности музыки.— «О. З.», 1839, ч. 3, отд. IV.
169. Рижский И. С. Введение в круг словесности, ч. 2. Харьков, 1822.
170. Рижский И. С. О втечении изящных наук во нравы. Харьков, 1806.
171. Рижский И. С. О изящных науках.— «Период. соч.», 1806, № 16.
172. Рижский И. С. О познании, свойственном воображению.— «Период. соч.», 1806, № 15.
173. Рихтер Ж.-П. Многомеры.— «Мнемозина», 1824, ч. 1.
174. Рихтер А.-Ф. О природе, в отношении к изящным искусствам.— «С. П.», 1819, № 9.
175. Рогов Т. О чудесном.— «Период. соч.», 1812, № 33.
176. Розберг М. П. Рассуждение о развитии изящного. Дерпт, 1838.
177. Розберг М. П. Речь о содержании, форме и значении изящно-изобразительных искусств. Одесса, 1832.
178. Русские писатели о литературе, т. 1. Л., 1939.
179. Русские эстетические трактаты первой трети XIX века, т. 1, 2. М., 1974.
180. Сазонов Н. И. О составных началах и направлении отечественной словесности в XVIII и XIX столетиях.— «Учен. зап. имп. Моск. ун-та», ч. 9, 1835.
181. Самарин Ю. Ф. О мнениях «Современника» исторических и литературных.— «М-н», 1847, ч. 1—2. Критика.
182. Самарин Ю. Ф. Тарантас. Путевые впечатления В. А. Соллогуба.— В кн.: Московский литературный и ученый сборник. М., 1846.

183. Село Поречье.— «М-н», 1841, ч. 5. Проза.
184. Сенковский О. И. М. В. Ломоносов. Соч. Ксенофонта Полевого.— «Б-ка для чтения», 1836, т. 16. Критика.
185. Серебрянский А. Мысли о музыке.— «М. Н.», 1838, ч. 17.
186. Словарь древней и новой поэзии, собранный Н. Остолоповым. Ч. 1—3. Спб., 1821.
187. Смирнов С. Каков должен быть писатель.— «Амфион», 1815, январь.
188. Смирнов С. О главных силах трагедии.— «Т. О. Л. Р. С.», ч. 14, 1819.
189. Современный дух анализа и критики.— «Т-п», 1832, ч. 11.
190. Сомов О. М. О романтической поэзии. Спб., 1823.
191. Сомов О. М. Опыт науки изящного А. Галича.— «С. О.», 1825, ч. 52—53.
192. Сохацкий П. А. Примечания к «Начертанию эстетики...».— «Улей», 1812, ч. 3.
193. Сохацкий П. А. Слово о предметах, свойстве и влиянии изящного вкуса. М., 1801.
194. Справочный энциклопедический словарь, т. 1—12. Спб., 1847—1855.
195. Срезневский И. Е. Рассуждение о влиянии словесности в нравственное образование человека.— «Труды Казанского о-ва любителей отеч. словесности», 1815, кн. 1.
196. Средний И. Н. О различных мнениях об изящном. М., 1829.
197. Станкевич Н. В. Переписка. Спб., 1915.
198. Стефановский Г. О басне и романах.— «Период. соч.», 1813, № 34.
199. Струговщиков А. Н. Редакционное примечание.— «Рус. худож. газ.», 1840, № 2.
200. Студитский А. Е. О возможности самобытной русской или славянской драмы.— «М-н», 1842, ч. 6. Критика.
201. Студитский А. Русская словесность в 1845 году.— «М-н», 1846, ч. 1.
202. Стурдза А. С. Идеал и подражание в изящных искусствах.— «М-н», 1842, ч. 5. Науки.
203. Стурдза А. С. Нечто о этимологии и эстетике.— «М-н», 1842, ч. 5. Науки.
204. Теория и практика.— «Ф. В.», 1846, ч. 8.
205. Титов В. О романе как представителе образа жизни новейших европейцев.— «М. В.», 1828, ч. 7.
206. Токарев А. Речь о важности изучения истории. М., 1830.
207. Уваров С. Общий взгляд на философию словесности.— «Сев. обозрение», 1848, т. 1. Критика.
208. Фарфаровский В. [Трактат о стиле].— «Период. соч.», 1811, № 29.
209. Философские и общественно-политические произведения петрашевцев. М., 1953.
210. Хомяков А. С. О возможности русской художественной школы.— В кн.: Московский литературный и ученый сборник. М., 1847.
211. Хомяков А. С. Письмо в Петербург о выставке.— «М-н», 1843, ч. 4. Московская летопись.
212. Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. в 15-ти т. М., 1939—1953.
213. Чистяков М. Б. Курс теории словесности. Спб., 1847.
214. Чистяков М. Б. Очерк теории изящной словесности. Спб., 1842.
215. Шевырев С. П. Веверлей.— «М. В.», 1827, ч. 5.
216. Шевырев С. П. Взгляд русского на современное состояние Европы.— «М-н», 1841, ч. 1. Науки.
217. Шевырев С. П. Вместо введения.— «М-н», 1841, ч. 1. Критика.
218. Шевырев С. П. Выбранные места из переписки с друзьями Н. Гоголя.— «М-н», 1848, ч. 1. Критика.
219. Шевырев С. П. Гец фон Берлихинген.— «М. В.», 1828, ч. 12.

220. Шевырев С. П. Изящные искусства в XVI веке.— «Учен. зап. имп. Моск. ун-та», 1833, ч. 2, отд. IV.
221. Шевырев С. П. История поэзии, т. 1. М., 1835.
222. Шевырев С. П. Манфред.— «М. В.», 1828, ч. 10.
223. Шевырев С. П. Миргород.— «М. Н.», 1835, ч. 1.
224. Шевырев С. П. Об игре г. Каратыгина.— «Молва», 1833, № 53.
225. Шевырев С. П. Обозрение русской словесности в 1827 году.— «М. В.», 1828, ч. 7.
226. Шевырев С. П. Очерки современной русской словесности.— «М-н», 1848, ч. 1. Критика.
227. Шевырев С. П. Петербургский сборник.— «М-н», 1846, ч. 1—2.
228. Шевырев С. П. Похождения Чичикова, или «Мертвые души».— «М-н», 1842, ч. 4. Критика.
229. Шевырев С. П. Сочинения А. Пушкина.— «М-н», 1841, ч. 5.
230. Шевырев С. П. Стихотворения графини Е. Ростопчиной.— «М-н», 1841, ч. 4. Критика.
231. Шевырев С. П. Стихотворения М. Лермонтова.—«М-н», 1841, ч. 2.
232. Шевырев С. П. Теория поэзии в историческом развитии у древних и новых народов. М., 1836.
233. Шевырев С. П. Теория смешного с приложениями к русской комедии.— «М-н», 1851, ч. 1.
234. Шевырев С. П. Чернец. Поэма Козлова.— «М. В.», 1827, ч. 6.
235. Шеллинг Ф.-В. Система трансцендентального идеализма. Л., 1936.
236. Шеллинг Ф.-В. Философия искусства. М., 1966.
237. Шлегель Ф. Лекции по истории древней и новой литературы, ч. 1, 2. Спб., 1829—1830.
238. Энциклопедический лексикон, т. 1—17. Спб., 1835—1841.
239. Эшенбург И. Краткое начертание теории изящной словесности. М., 1822.
240. Эшенбург И. Краткое руководство к эстетике. М., 1829.
241. Якоб Л. Г. Начертание эстетики для гимназий Российской империи. Спб., 1813.
242. Якоб Л. Умозрение словесных наук. Спб., 1813.
243. Ястребцев И. И. О эстетическом чувстве.— «С. О.», 1838, ч. 3.

Условные сокращения заглавий периодических изданий

«В. Е.» — «Вестник Европы».
«М-н» — «Москвитянин».
«М. В.» — «Московский вестник».
«М. Н.» — «Московский наблюдатель».
«М. Т.» — «Московский телеграф».
«О. З.» — «Отечественные записки».
«Период. соч.» — «Периодические сочинения об успехах народного просвещения».
«С-к» — «Современник».
«С. П.» — «Соревнователь просвещения и благотворения».
«С. О.» — «Сын отечества».
«Т-п» — «Телескоп».
«Т. О. Л. Р. С.» — «Труды общества любителей российской словесности».
«Ф. В.» — «Финский вестник».

1 р. 50 к.

